الدراما اليونانية

كمال ممدوح حمدي

الكتاب: الدراما اليونانية

الكاتب: كمال ممدوح حمدي

الطبعة: **2018**

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

5 ش عبد المنعم سالم - الوحدة العربية - مدكور- الهرم - الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : 35825293 - 35867576 - 35867575

فاكس : 35878373

http://www.apatop.com E-mail: news@apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

حمدي ، كمال ممدوح

الدراما اليونانية / كمال ممدوح حمدي

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

.. ص، .. سم.

الترقيم الدولى: **7 – 567 – 446– 977– 978**

أ – العنوان رقم الإيداع : **19113 / 2018**

الدراما اليونانية

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

مقدمة

بين يدي القارئ العربي عدد من الدراسات التي تناولت المأساة اليونانية القديمة من حيث نشأتها وتطورها والظروف التي أحاطت بتلك النشأة لا بأس بها، فالمأساة اليونانية للمرحوم الدكتور محمد صقر خفاجة بالإشتراك مع الدكتور عبد المعطي شعراوي،

والمسرحية اليونانية للدكتور صقر خفاجة أيضًا والدراما الإغريقية للدكتور إبراهيم سكر وغيرها، وحقيقة لقد أدت هذه الدراسات دورها في التعريف بالمأساة اليونانية ومنشئيها على نحو كامل، وادخرت للقارئ العادي ما كان من الممكن أن يبذله من جهد ووقت في مطالعاته في دوائر المعارف ومعاجم الدراسات الكلاسيكية، ومن ثم فقد وجدت أن لا طائل من تكرارالحديث فيما أوفت به تلك الدراسات.

مع ذلك تظل هذه الدراسات التي أشرت إليها وغيرها عظيمة النفع في حدود رسالتها في التعريف والتأريخ فحسب، ولكن واحدة منها لم تصدر عن رؤية خاصة تكشف عن قيم جديدة في التراث المسرحي اليوناني القديم، أو حتى لم تجهد في المناقشة أو العرض لوجهة نظر انطوت عليها دراسات جديدة لذلك التراث.

ومن ناحية أخرى طافت بخاطري عدة دراسات كنت قد تناولت فيها بعض أعمال المسرح اليوناني القديم على مدى الخمسة عشر عامًا الماضية، ووجدت أنها في مجملها تتبنى تطبيقًا للمنهج التاريخي الاجتماعي على التراث المسرحي اليوناني مما كشف عن مكنونات عظيمة القيمة في ذلك التراث ووجدتها فرصة مواتية أن أبلور خلاصة ما توصلت إليه في شكل رؤية جديدة متكاملة تجلوها أمثلة تطبيقية من مسرحيات أيسخيليوس وسوفوكليس ويوريبيديس، وفي نفس الوقت أكون قد قدمت بهذا الكتيب إسهامًا يمد بعض الشيء جهد أساتذتي وزملائي في طموحنا جميعًا إلى آفاق أكثر رحابة.

أما مدى ما يصيبه حظي من التوفيق فذلك أمر مرهون بما يصل إليه قارئونا الأعزاء بعد أن يتوقفوا لحظة ليتأملوا من جديد ما حملته هذه الصفحات، والله الموفق.

كمال ممدوح حمدي

المسرح اليوناني من زاوية تاريخية

في دراساتنا للنماذج المسرحية اليونانية القديمة، نجد أنفسنا – من إحدى الزوايا – أمام أنماط غريبة علينا، فموضوع المسرحية مستلهم دائمًا من أسطورة قديمة تضرب بجذورها آلاف السنين في أغوار الماضي السحيق، وهى – أي الأسطورة – تنتمي إلى مجتمع قد تجمعنا به بعض ملامح مشتركة

لكنه في أغلب ملامحه بعيد عنا بقدر ما يفصل بيننا وبينه من طول الزمان وبعد المكان، ومن ثم فهى لا تثير فينا الوشائج التي تشدنا إلى التراث إلا بالقدر الذي يسمح به المعنى الإنساني العام للتراث.

لقد عرضت روائع المسرح اليوناني القديم في القرن الخامس ق.م لجمهور تختلف ظروفه عن ظروفنا وبالتالي فإن استعدادنا لتلقي هذه الأعمال مختلف ولا شك عن استعداد الجيل الذي صيغت من أجله مسرحية قديمة.

وفي دراساتنا للأدب اليوناني القديم – من هذه الزاوية التاريخية الاجتماعية – فإننا في الحقيقة نحاول أن نعيد لأنفسنا خلق إحدى التجارب من جديد، وأن نتصيد من خلال البحث شيئًا مما كان يعنيه ذلك الأدب بالنسبة لهؤلاء الذين كتب لهم، وفي سبيل القيام بهذا العمل بهذا العمل قد تفيد معرفتنا بلغة الأدب كوسيلة لفهم مضمونه في نطاق لا يتعدى إطار النص، ولكنه يتحتم علينا لاستجلاء التجارب التي كان الشاعر يصوغ عمله في ظل ملابساتها والتي اتشح العمل ولا شك بدثار من إيحاءاتها وأن نتفهم الخلفية الفكرية التي يعرض عليها الشاعر أفكاره، وسواء أكانت العلاقة بين الأفكار وخلفيتها الذهنية ذات طبيعة إرادية صاغها إدراك الشاعر أم كانت طبيعة عفوية لا إرادية من جانب مبدعها، بمعنى آخر، سواء أدرك الشاعر مدى ارتباط قضاياه الفكرية الخاصة متمثلة في نتاجه الجمالي بالقضايا الفكرية العامة كما هى سائدة في مجتمعه أم كان غافلًا عن حقيقة العلاقة بينهما، فالذي لا شك فيه أنه كان أشد الناس فهمًا وإدراكًا لمحتوى قضاياه، وأن المشاكل التي تفجرها تلك القضايا قد انبثقت أصلًا من قبل في ذهنه من غمار ضغطها على حواسه من الخارج ثم معاناته لها داخل نفسه بعد ذلك.

ودراسة الأدب اليوناني القديم من هذه الزاوية التاريخية – أعني دراسته في ضوء التعرف على حقيقة ما كان يعنيه الكتاب القدامى وما كان يعنيه هذا الأدب بالنسبة لمن يتلقونه، والطريقة التي كانت تمضي بها أعمالهم، وكيف كانت نظرتهم إلى عصرهم وماذا كان تأثير ذلك العصر عليهم .. دراسة الأدب من هذه الزاوية ضرورة تحملتها مرحلة التطور الفكري والثقافي التي تفصلنا عن عصر النهضة والعصور التالية له، عندما كان الباحثون ينظرون إلى الأعمال اليونانية القديمة في أغلب الأحيان نظرتهم إلى نماذج يعجبون بها ويحاكونها وينتفعون بها ولكنها أبدًا لا تناقش ولا تفهم – بالمعنى الذي يخلعه البحث على مدلول كلمة "الفهم" – هى في نظرهم وحي إلهام وتتزيل من آلهة الأوليمبوس، أما الآن فليس بوسعنا أن نسجن نتاج الشعر اليوناني القديم داخل دائرة ضيقة من الفن الأزلي بعد أن نغلفه بصفائح من ذهب تدل على جوهر محتواها النفيس ونضعه فوق قمم الأوليمبوس فلا تمتد إليه أيدي البحث ولا تنال منه عوادي الدهر، وعلينا بعد ذلك أن نحفظ أبصارنا مشدودة إليه في عليائه لتستقبل منه إشاعات مذهلة يرتد عنها البصر خاسئًا وهو حسير، لم يعد ينبغي علينا أن ننظر إليه من هذه الزاوية فإذا كان في

إنزالنا لهذا الأدب الرفيع من علياء التحليق فوق الأوليمبوس في جو من العظمة والسمو لنطرحه على بساط البحث والدراسة خسارة من نوع ما تذهب عنه بعض الجلال، فإن وراء ذلك كسبًا يفوق الخسارة مرات، ذلك أننا لا نفتأ ونحن بصدد بحثه نتعرف على أسرار الإعجاز فيه وكلما أمعنا في دراسته وتحليله نفضنا عنه بذلك غبار السنين الذي يخفى عنا بريقه فلا يلبث أن يبدو في صورة رائعة تفوق تلك الصورة التي كنا نتمثله عليها قبل أن نتزل به إلى بساط البحث، فإن الحياة من وجهة النظر التي يكشف عنها البحث تقدم لنا مادة للفكر أكثر خصوبة وثراء من تلك التي كانت تقدمها الأعمال الجمالية بمثاليتها القديمة، وقد ينشد بعض الناس سعتهم في حدود العمل نفسه الذي بصدده فحسب ولا يعنيهم بعد ذلك معرفة شيء عن أصوله أخلفيته الاجتماعية أو الفكرية، لهؤلاء أيضًا يقدم منهج الدراسة التاريخية أعظم النفع إذْ يساعدهم على تتبع أفكار الكاتب في كثير من الدقة وفي فهم مضمون العمل وقيمة الحقيقة فهمًا أكثر مما لو أنهم تابعوه في ضوء تلقيه عليه معاناتهم لحيواتهم الخاصة فيكونون بذلك انتزعوا صورة قديمة رفيعة ليعكسوها على خلفية حديثة مغايرة شتان بين هذه وتلك في الذوق واللون والتركيب، فإذا

كان الكاتب القديم قد صاغ عمله ليواءم عصره متسمًا بالتطابق مع الأرضية الاجتماعية التي انعكس عليها فلا شك أننا ذائقون أرفع المتع وملاقون أعظم التوفيق إذا استطعنا أن نتعرف أولًا على نظرة الجماعة التي قدم لها هذا العمل إذْ ذاك ثم على القضايا التي عالجها الكاتب في نتاجه.

لكي نفهم المأساة اليونانية القديمة إذن ينبغي علينا:

أولًا: أن نعرف شيئًا عن قوام الوسط الفكري لعصر ازدهاها فلقد كان شعراء المأساة يكتبون لجمهور من عامة الناس، ولابد أن كل خاطر بعثوه خلال كلماتهم وكل فكرة أرادوا أن ينقلوها وكل شعور أرادوا له أن يداخل النفوس أو يداعبها وكل انطباع نبع من الموقف الدرامي ..لابد كان يعني لجمهور ذلك العصر أكثر مما يعي بالنسبة لنا، قد تبدو في لحظة بعض القضايا التي عالجها سوفوكليس أو زميلاه غير حقيقية ولكنها بالنسبة لجمهور ذلك العصر كانت قضايا فعلية تتفجر بالقوة والحيوية، كان في مقدورهم أن يدركوا كل التلميحات التي يرمي إليها سوفوكليس أو غيره من خلال إشارات خفية، وكان في مقدورهم أن يفهموا ما إذا كان سوفوكليس أو غيره قد قصد إلى مباغتتهم بأفكار وعبارات متضاربة أم أنه أراد أن يعرض

عليهم منهجًا من مناهج التفكير، أما نحن فمن العبث أن نتوهم أن لنا الآن مثل ما كان لهم من قدرة ولكن ينبغي أن نبذل جهدنا لفهم ما يرمي إليه الشاعر، وسيلتنا إلى ذلك لن تكون الانطباعات التي يتركها العمل ولا العواطف التي يحركها في نفوسنا، فالفرق شاسع بين نظرتنا الدينية والأخلاقية ونظرة اليونانيين في القرن الخامس ق.م لقد كانوا يعتقدون بأشياء أصبحت لا تعني شيئًا بالنسبة لنا، وفوق ذلك كله، كانوا يتوقعون من الدراما شيئًا غير الذي نتوقعه منها الآن، ولكن سوف تكون وسيلتنا إلى إدراك ما وراء الأحداث الدرامية وإلى فهم سوفوكليس كما ينبغي أن يفهم هى النظر الأحداث وإلى سوفوكليس أو أحد زميليه من خلال حدقة القرن الخامس ق.م وفهمها بعقلية ذلك القرن، كل هذا يؤكد من ناحية أخرى ضرورة دراسة المسرح القديم من زاوية تاريخية لابد لنا – بادئ ذي بدء – أن ننفي فكرة احتمال وجود فكر متكامل موحد يجمع جمهور المشاهدين في القرن الخامس قبل الميلاد في إطار واحد، لأن أثينا نفسها في ذلك الوقت – في عهد كيمون أو بركليس أو كليون كانت ميدانًا للمجادلة حولَ أمور يصل فيها كل إلى رأي خاص، بل إنه يستحيل علينا أن نقسم جمهور أثينا إلى طرفيْن شامليْن

متمايزين، كأن نقول إن بعضهم تقدمي، وبعضهم رجعي أو جانب منهم مثقف وجانب أمي، حتى أننا إذا وجدنا تشابهًا أو اتفاقًا على أمر عند كاتبين – من الفلاسفة أو الشعراء فلابد أن نتوقع خلافًا في بقية الأمور، هذا هو الحال مع بندار وثيوجنيس مثلًا أو مع ثوكيديديس وسقراط وكسينوفون.

وعندما كتب شعراء التراجيديا اليونانية مآسيهم كانوا يعلمون أنهم يخاطبون جمهورًا – يختلف حظه من العمق والثراء في مجال النضج الفكري من فرد إلى آخر وكان كل من هؤلاء الشعراء يقدر أنه لو صاغ عمله من صميم تجاربه الذاتية – أو تجارب غيره فقد يفقد جمهوره وحدته الانفعالية فحاول – لهذا السبب – أن يوفق بين شتات جمهوره ويوائم بينهم، وواجبنا نحن الآن أن نحاول استخلاص عناصر مسرحيته المختلفة ونرى إلى أي فئة كان هذا العنصرموجهًا وإلى أي كان ذاك.

وثانيًا: بالرغم من أن الدين في عصر هؤلاء الشعراء لم يكن مدونًا في كتاب مقدس، ولم يكن له دستور ثابت، فقد كان يشتمل على عدة وجهات نظر عن حقيقة العلاقة بين الآلهة والإنسان، ونحن نعرف وجهات النظر هذه من مؤلفات هؤلاء الذين تقبلوها فبجلوها

أو من هؤلاء الذين سخروا منها وعرضوا بها، فإذا كان سوفوكليس يعالج قضية دينية فلدينا في مؤلفات التابعين له إشارات نستطيع أن نحكم على ضوئها فيما يعرض علينا وأن نلمح من خلالها كيف كان الرأي العام آنذاك فيما يختص بتلك القضية في القضية في وجودها الفعلي في الحياة لنفهم بعد ذلك القيمة الأخلاقية الكامنة فيما يمثله شعراء التراجيديا على المسرح.

والأمر الثالث: هو أن النظريات الأخلاقية المتميزة التي تبلورت في كتابات الفلاسفة – أفلاطون وأرسطوا مثلًا – كانت تستمد مادتها من العقائد والتقاليد ومن الآراء القديمة التي دارت حول مظاهر السلوك كما انحدرت اليوم عبر عصر شعراء التراجيديا، فإذا عالج أحد هؤلاء الشعراء في مسرحيته شيئًا من تلك العقائد أو التقاليد نستطيع أن نرجح أن المادة التي يقدمها لا تكشف عن فهم أي منا الآن إذا تيسر لنا التعرف على الشكل الذي آلت إليه أخيرًا هذه العقائد التقاليد فيما كتبه هؤلاء الفلاسفة اللاحقون.

ورابعًا: نستطيع أن نجد في مؤلفات الكتاب الذين عاصروا شعراء التراجيديا إشارات وآراء عما كان يقدمه هذا الشاعر أو ذاك، حقيقة إنها كانت تصطبغ بذاتية الكاتب ولكنها على أي حال

تشيرإلى التأثير الذي تسرب إلى نفوس الأثينيين في أثناء عرض مسرحيات أيسخيلوس أو سوفوكليس أو غيرهما.

هذه هى الأعمدة الأربعة التي أشيد عليها البحث في نماذج التراجيديا في هذا الكتاب .. أضُيف إليها أن الشاعر مهما باعد عن نفسه الذاتية في التعبير ودافعها دفعًا فإن عمله لا يخلو من انطباع شخصي أو أثر لعاطفة جاشت بنفسه – خاصة وأنه يصوغ عمله شعرًا – والمسرحيات من خلال تناول الشاعر لموضوعاتها ورسم شخصياتها تشير إلى الزاوية التي يقف فيها مبدعها.

ليس من الضروري أن نتعرف على وجهات نظر كل شاعر تجاه موضوعاته في حياته العادية ولكنه يتحتم أن نعرف آراءه وأفكاره كما هى متمثله في أعماله، فإذا تأتت لنا هذه القدرة على التمييز استطعنا أن نعرف حق المعرفة المأساة في فنه.

ايسخيلوس ومأساة أجا ممنون

هناك بعض الملاحظات على البناء الدرامي " لأجا ممنون " ينبغي أن نحسمها قبل أن نشرع في تحليل هذه المسرحية.

1– يصل أجا ممنون إلى أرجوس صباح الليلة التي سقطت فيها طروادة على أننا نعرف أن عودته قد استغرقت وقتًا طويلًا عدة أيام على الأقل لا سيما أن عاصفة – كما يقول الرسول – قد استبقت سفن الإغريق بعض الوقت في طريق عودتهم.

2– القصة التي روتها كلوتيمنسترا عن المشاعل وانتقال إشارة اللهب غامضة يصعب تصديقها : لماذا اتخذت الإجراءات لرؤية الإشارة في العام العاشر فقط من خروج الأسطول إذا كان ثمة اتفاق حقًا بينها وبين أجا ممنون أن ترقب إشارة النصر، ولماذا كانت الوسيلة في نقل هذه الإشارة تعتمد كلية على الجو، وقد يكون صافيًا أو غائمًا في أي لحظة من اللحظات وكيف يرى ضوء الشعلة على جبل آثوس من يوبويا وهى مسافة لا تقل عن مائة ميل تقريبًا.

3– السر في أن أجاممنون وصل بعد إشارته بثلاث ساعات فحسب، لم يكشف عنه الملك في لقائه للملكة، كما أنه لم يسترع انتباه الملكة.

4– برغم أن الشاعر كان شديد الدقة والتحديد فيما يتعلق بقصة القتل لم يحك لنا كيف تم هذا القتل، وكيف يقتل هذا القائد المنتصر على يد امرأة وبمثل هذه السهولة ؟

5– ماذا قصد أيجسئوس بقوله إنه قد دبر كل المؤامرة مع أنه لم يظهر إلّا بعد القتل ؟

تفسير هذه الملاحظات هو أن أيجسئوس كان قد علم بنبأ سقوط طروادة واستعداد أجا ممنون للعودة، وكان على علاقة آثمة بكلوتيمنسترا وأراد أن ينبهها إلى ذلك لتستعد لتنفيذ مؤامرة اتفقا عليها معًا فأشعل النار على جبل أرخانايوس، وكانت كذبتها عن قصة المشاعل المزعومة خدعة تضلل بها الشيوخ وليس بعد هذا غرابة أن يصل أجا ممنون بعد ساعة أو ساعتين من نبأ سقوط طروادة الذي جاء به الديدبان.

وقد نجحت خطة الاغتيال لأن عددًا كبيرًا من المواطنين ممن أساءت حملة طروادة قد أعانوا كلوتيمستررا على تنفيذ خطتها،

ويشير إلى هذا حديث الكورس الذي يبدو في كثير من الأحيان حديث جماعة من المتآمرين، وبرغم ما قد يبدو في هذا التفسير من حبكة تغرينا على الأخذ به فالأفضل لنا أن نتركه جانبًا فهو قد شيد على فهم حديث للدراما ولنر المسرحية من جديد.

قدم أيسخيلوس ثلاثية الأورستيا ومعها مسرحية ساتورية برويتوس تكمل الرباعية "تترالوجيا" عام 458 ق.م. وكان سوفوكليس قد بدأ قبل هذا بعشرة أعوام يدخل ممثله الثالث، ورأى أيسخيلوس أن ينتفع بهدية زميله فاستخدمه في أجا ممنون ولكن على طريقته الخاصة دون أن تتشح المسرحية بطابع سوفوكليس، استخدمته على طريقته الخاصة ليخدم أغراضًا خاصة وسنرى ما هى تلك الأغراض، كانت إضافة الممثل الثالث في المأساة ظاهرة طرأت على المسرح فحددت بداية مرحلة جديدة في تكنيك التراجيديا، فهناك فارق جوهري بين " أجا ممنون " وبين المسرحيات السابقة عليها في " الفرس " مثلًا وهى من مسرحيات الممثلين تدور الأحداث في شخصية واحدة يضطلع بها الممثل الأول على حين تدور الأحداث في المسرحية ذات الثلاثة الممثلين حول شخصيتين رئيستين تمثلان طرفي الصراع، فأجا ممنون في مسرحية " أجا ممنون " وأكسركسيس

في " الفرس " كلاهما بطل مأساة من نوع واحد تقريبًا غير أن التاريخ يقول إن أكسركسيس قد لقى حتفه على يد حشد كبير من اليونانيين وعلى يد الآلهة ولهذا لا يغنينا إلا تمثيل شخصية أكسركسيس فحسب، أما أجا ممنون فتقول الأسطورة إنه قد لقى حتفه على يد زوجته، ولهذا كان لابد في المأساة من تمثيل كل منهما، لابد أن يكون الأول قد ارتكب خطأ في حق الثاني، بمعنى آخر لابد أن تكون هناك شخصيتان أولتان أخلاقيًا والأداة أو الوسيلة لتحقيق هذا هو الممثل الثالت، والفارق الرئيس هنا بين أيسخيلوس وبين سوفوكليس هو أن الأخير قد انتفع إلى حد كبير برحابة الحبكة والبناء التي يُهيئها للدراما الممثل الثالث ليقدم لنا بطله في علاقاته المختلفة ويظهره أمامنا من شتى الزوايا ليرينا أي نوع من الناس هذا البطل، وتقوم الشخصيات الأخرى بدور المرايا أمام هذا البطل، أما عند أيسخيلوس فلا نلمح أثرًا للرغبة في احتذاء زميله، إذ يطل علينا أجا ممنون من زاوية واحدة، ولا يعني هذا أن تصوير أجا ممنون قد جاء قاصرًا فنحن نعرف عنه كل ما هو ضروري.

نعرف عنه ما نعرفه عن أويديبوس وعن كريون وإن كانت هذه المعرفة أقل عمقًا في كثافتها، غير أن أيسخيلوس قد امتاز على زميله

بأنه قد مثل وسيلة الدمار أمامنا، نراها شاخصة مثلما نرى البطل، ولا شك أن تمثيل الطرفين أقوى من تمثيل طرف واحد، ولو أن أيسخيلوس صاغ هذه المسرحية قبل ذلك بعشر سنوات على النمط القديم للتراجيديا لجعل أجا ممنون يعود ليلقى حتفه على يد كلوتيمنسترا أيضًا ولكن خلف المناظر ودون أن نرى كلوتيمنسترا على الإطلاق، أما تمثيلها على المسرح فهو ميزة تفسح أمام الدراما رحابة وسعة، إذ من المحتم أن تقدم لنا كلوتيمنسترا تبريرًا لجريمتها، وليس هناك من يقدم هذا التبرير غيرها، ولكن يبدو موت أجا ممنون على أنه من تدبير الكون وليس مجرد حادثة منزلية وقعت بين الجدران يجب أن نرى كلوتيمنسترا أمامنا عظيمة كعظم اللعنة، قادرة على حمل هذا العبء، قوية كأجا ممنون سواء بسواء وليس مجرد زوجة تستعين بالسلاح، عندما يلتقي أجا ممنون وكلوتيمنسترا يلقي البطل خطابًا رائعًا منمقًا فترد عليه الزوجة بخطبة مزينة مليئة بالأكاذيب، كنا نعرف من قبل أنها كاذبة لكننا لم نعرف ما رأيناه الآن من قوتها وقدرتها على الإقناع، فها هو ذا أجا ممنون البطل الشامخ ينصاع لها ويسير على بساط الآلهة وهو يعرف عاقبة ذلك، وما من شك أنه لولا الممثل الثالث ولولا ظهور كلوتيمنسترا

وإقناعها أجا ممنون أمامنا بطريقة علمية لما صدقنا أنها أفلحت ونحن لا نعرف عنها كل جوانب شخصيتها في إقناع بطل صنديد على غير رغبته.

وقد أتاح الممثل الثالث لسوفوكليس أن يقدم كريون وأنتيجونا طرفي الصراع في أنتيجونا في مواجهة أحدهما للآخر ومع ذلك تبقى شخصيتا أجا ممنون وكلوتيمنسترا مختلفتين عن هاتين الشخصيتين، فكريون يسقط من خلال أنتيجونا ويلقى دماره بسببها وأنتيجونا تسقط من خلال كريون وتلقى دمارها بسببه، أما أجا ممنون فلا يسقط من خلال شخصية أخرى بقدر ما يسقط من خلال نفسه ومع ذلك فهو على درجة كبيرة من التشابه مع أتيوكليس في " سبعة ضد ثيبة " في أنه يواجه مصيرًا محتومًا لا محيص عنه، ومن وجهة نظر الدراما ينبغي أن يكون كل من أجا ممنون وكلوتيمنسترا التي سيلقى عندها مصيره على قدم المساواة في قوتهما، ومن وجهة نظر المنطق سنرى أن جريمة كلوتيمنسترا ليست إلّا تتمة للعمل الذي بدأه أجا ممنون.

يمضي أجا ممنون على درب مصيره وحيدًا مستقلًا دون علاقة بينه وبين غيره إلا في نطاق ضيق، فيقتل أفيجينيا ويلقى باليونانيين في

أتون حرب طاحنة ويدمر المعابد، ويمشي على بساط الآلهة، ثم في النهاية يلتقي على نهاية الدرب بقضائه، وكذلك كلوتيمنسترا تمضي وحيدة، وهى على درجة من القوة تعادل قوة أجا ممنون وكلاهما يندفع في طريقه بنفس السرعة، والفارق الوحيد هو أن أجا منون يعد وعلى طريق طولي تغطية الخطيئة وكلوتيمنسترا تجري على طريق عرضي لتقطع على الخطيئة استمرارها، وإن كان هذا من خلال خطيئة أخرى ويتقابل الطرفان عند نقطة واحدة هى ملتقى الطريقين فيصطدمان ويلقى أجا ممنون حتفه ثم تنتهي اللعبة المشتركة بينهما بانتهاء أحد أبطالها وتبدأ مرحلة جديدة في حياة البطل الآخر ترويها " حاملات القرابين "، أجا ممنون مثل كركسيس مخطئ انتهت حياته بدماره كلوتيمنسترا آثمة بدأت في مسيرة الخطيئة لتكمل حلقاتها، هذه فكرة رئيسية صورت شخصية كل من أجا ممنون وكلوتيمنسترا وحددت العلاقات بينهما في نطاق لا يخرج عن القدر الذي تسمح به هذه الفكرة أفاد أيسخيلوس حقًا من الممثل الثالث لكنه استخدمه على نحو خاص هو من أبرز سمات فكره المأسوي.

على أن بداية المرحلة الجديدة التي أشرنا إليها لا يحددها ظهور الممثل الثالث فحسب، إنما كان هناك أكثر من عنصر ساهم في إبراز

قسمات تلك المرحلة، فبمقارنة باقي شخصيات هذه المأساة بشخصيات المآسي السابقة عليها سيتبين لنا أن أضحل الشخصيات الثانوية قد حظيت باهتمام يفوق الاهتمام الذي لقيته أهم الشخصيات في المسرحيات السابقة، فالرسول أو الديدبان يكاد يفوق بتفرد شخصيته أتيوكليس بشخصيته المتميعة، بدأ التحديد يتراءى على قسمات الشخصيات الثانوية، وبدأت العناية بها في هذه المسرحية تعلن أن الانطلاق من التمركز حول الشخصية الواحدة تدور في فلكها كل الأحداث إلى الشمولية تظلل كل الشخصيات هو بداية مرحلة جديدة متميزة على طريق الواقعية.

لم يعد الرسول كتلة من الأخبار تتطاير من مكان لآخر، إنه رجل حي وله دور يعيشه، أول ما ينطق به هو التعبير عن لوعته في بعده عن وطنه، وأول ما يفعله يقبل تراب وطنه، ثم تأتي الأخبار بعد ذلك عرضًا في حديثه كأن لم يقصد إعلامنا بها، وبرغم ضآلته كشخصية ثانوية فقد استطاع أن يحتفظ بإعجابنا طوال أكثر من مائة بيت من الشعر.

وليس ما يستحوذ على إعجابنا في تصوير هذه الشخصية أن أيسخيلوس قد نفخ فيها الروح، فأصبح الرسول رجلًا يعيش دوره

بدلًا من أن يكون مجرد كتلة من الأنباء فحسب، وإنما مصدر إعجابنا بهذه الشخصية أن أيسخيلوس قد أفاد منها وأحسن توظيفها فأناط بها مهام أخرى غير الإعلام ونقل الأخبار، الدور الرئيسي للرسول هو أن يقدم لنا الملك أجا ممنون، وهو يصف أهوال الحرب وأرزاءها – ولهذا الوصف أهميته – لو قام الملك بهذا الوصف – وهو الوحيد بعد الرسول بين الحاضرين ممن عاشوا الحرب – لكان ذلك منفرًا وغير طبيعي، أو هو ببساطة أمر لا يليق بالملك، هذه حجة أيسخيلوس في إسناد وصف الحرب وأهوالها للرسول أما غرضه من هذا فهو أن يلقي ضوءًا على طبيعة أعمال أجا ممنون، من زاوية أخرى لم نكن نتوقعها ويقدمه من وجهة نظر غير وجهة نظره هو، ولنر كيف تم ذلك:

كان الكورس قد أخبرنا من قبل كيف أن أجا ممنون قد ضحى بابنته العذراء أفيجينا صونًا لكبريائه، وكيف أن الأبطال الذين ذهبوا للحرب أحياء قد عادوا رمادًا في أوعية صغيرة، والآن يقص علينا الرسول ما هو ويل وثبور للأحياء، ومن قبل أبدت كلوتيمنسترا ملاحظة ارتجفت لها القلوب : "فإن وفوا الآلهة التبجيل .. أرباب المدينة المقهورة، وصانوا معابدها فلن يذوق الظافر ذل المهزوم" ثم

ردد الكورس بعد ذلك: "قهروها (طروادة) بضربة من الإله .. صدق ما يقال، نظموا القول تتلوه في جلاء ... قدر الإله وجرت الأقدار بما شاء ... لن ينجوا من (غضبة) الآلهة ... من البشر من وطئ تحت الأقدام محارمها المقدسة "، والآن قد أتى الرسول ليقول لنا عفو الخاطر ودون قصد الأمر الذي ترتجف له الأفئدة، إن اليونانيين المنتصرين قد دمروا معابد الآلهة نفسها.

وهنا نلمس فرقًا واضحًا بين منهجي أيسخيلوس وسوفوكليس، فالأخير تعمل الشخصيات الثانوية عنده على تعقيد الحدث ولا يدخل عنده الرسول عادة إلا على أعتاب التحول أو التعرف ليفتح الباب أمام قوة جديدة يقع تحت طائلها البطل (كما في أنتيجونا مثلًا)، أو لكي يضع شخصية البطل تحت أضواء جديدة لتزيد من فهمنا له كفرد مثل "أوديبوس" أو ليقوم بالمهمتين معًا، لكن الرسول في "أجا ممنون" لا يمثل تيارًا ثالثًا عند النقطة التي اصطدم عندها أجا ممنون مع كلوتيمنسترا وإنما أهمية كامنة في التأثير الدرامي لكلماته كما بينا، وإذا كان أيسخيلوس قد أمعن في اهتمامه برسم هذه الشخصية فإن أهميتها قد ظلت مقصورة على الفعل ومداه لا على الفاعل وأخلاقه.

وقد أفاد أيسخيلوس من شخصية الديدبان على نحو ما أفاد من شخصية الرسول، فلم يعد الديدبان مجرد زينة شكلية في الدراما دوره أن يرقب إشارة النصر، وإنما أصبح مثلًا للمواطن البسيط في أرجوس الذي كثيرًا ما تعارضت مصالحه مع أخطاء حكامه فاكتوى بتبعات هذه الأخطاء، وهو عندما يشكو مرارة الانتظار وقسوة ترقب بارقة الأمل تأتيه من بعيد، إنما يعبر عما يجيش بصدر مواطن أرجوس من ناحية، ويجسد قسوة قرار أجا ممنون عندما أعلن الحرب، وقد قدر لهذه الشخصية الهزيلة أن تستهل الأورستيا العظيمة بجملة "لو كان للقصر لسان لتكلم" ألقاها عفو الخاطر ليعبر بها عن هواجسه فظلت هذه الهواجس تنمو وتتطور على لسان الكورس إلى أن تأكدت على لسان الرسول، ومرة أخرى لم يكن الديدبان مكرسًا لخدمة شخصية بعينها أو للمساهمة في حبكة القصة بقدر ما كان مسددًا إلى خدمة الجو العام، ومع أن الاهتمام بجانب الحوار في هذه المسرحية قد جعل نسبة الحوار فيها تفوق نسبته في الأعمال السابقة فقد ظل للكورس حظه من الجانب الغنائي دون انتقاص، وهو هنا يمثل نصف المسرحية تقريبًا ويكاد يفوق بذلك نسبة وجوده في "الفرس" و "سبعة ضد ثمانية".

في بداية المسرحية لا يطول انتظارنا لمعرفة طبيعة العمل المقدم لنا، وما كان ليطول لو اقتطعنا دور الديدبان لأن الكورس سرعان ما يدخل في نشيد عسكري يؤكد أننا بصدد حدث عظيم مهول ويتلو هذا المدخل نشيد طويل يشهد بأن الجزء الغنائي لا يمضي نحو الانكماش وأن الكورس ما زال في أوج عظمته، وهذا النشيد يمثل المدخل للحدث، بل هو حدث في ذاته، فإن أشعار الأنابيستوس تحدد نطاق الموقف : مضت عشر سنوات منذ رحل العاهلان سبطا أتريوس إلى طروادة، لم يتركوا في البلاد غير العجزة والشيوخ .. إلخ، هذا الجزء تمت صياغته غنائيًا وقام فيه الكورس بدور هام، فاسترجع الماضي في ارتدادات سريعة وامضة، وعلق على ما فعله أجا ممنون فألقى الضوء بطريقة غير مباشرة على شخصية أجا ممنون من خلال لمحات تنهض من الذاكرة ومن العاطفة المتأججة، والكورس لا يتجشم مشقة رواية القصة بطريقة تنتظم فيها الأحداث تاريخيًا داخل إطار من الترتيب المنطقي، وإنما يقدم لنا لمحات خاطفة غير متصلة، لاهثًا خلف عجلة خواطره السريعة، قد يسبق فيها الحدث الذي يليه، صور سريعة قد لا ترتبط ارتباطًا وثيقًا بعضها ببعض بقدر ما

تقوم بدور الرسوم التوضيحية للحدث، ويترك لنا بعد ذلك أن نستعين بمعرفتنا على ترتيب وتنظيم كل شيء.

العقل يخضع الأحداث للترتيب المنطقي، أو الترتيب الزمني، لكن العاطفة تجعلهم يتنقلون بين الماضي والماضي البعيد وبين هذا المشهد وذلك، دون قاعدة، بل إننا نكاد نعتقد أن عدم الالتزام بقاعدة منطقية قد أصبح هو القاعدة، والمرجع في ذلك إلى ما يهيج العاطفة والوجدان بما يظهر في صورة قفزات بين الأحداث التي تختزنها الذاكرة، ولا ينبغي أن ننسى أن هذا الجزء يخضع لقانون القصيدة، إن طالبنا فيها بالتزام المنطق قتلنا فيها عملية الإبداع الذي يستجيب لثورة الوجدان أكثر منه لنداء العقل، وهناك بعض المشاهد التي تضغط على ذاكرة الكورس فينقلها إلينا على حين يسقط غيرها، فهو يتحدث مثلًا عن نبوءة كالخاس في تأثر لكنه لا يقول لنا ماذا أراد كالخاس، ثم ينتقل سريعًا إلى مشهد التضحية بالعذراء إفيجينيا، ثم ينتقل إلى مشهد الملك يبكي وينتحب ويضرب الأرض بتاجة، وتلح عليه من جديد صورة إفيجينيا فوق المذبح، يترك هذه الصورة سريعًا دون أن يكمل :

هل ذبحت العذراء أم أبقى عليها، ليعود إلى الوراء من جديد إلى نبوءة كالخاس التي لا تزال تنتظر التحقيق ؟ "لقد اقترفها بيده .. لابد أن يدفع الثمن " ويقدم لنا الكورس أيضًا صورة رائعة (**184** – **294**) لإفيجينيا تعجز عن وصفها الكلمات، فاقت – وهى كتمثال صغير في ركن من أركان المسرحية – فاقت عمل يوربيديس وقد كان المسرحية كلها، إنه كأنما مايكل أنجلو قد رسم مونادونا الدوق العظيم لروفائيل بين أنبياء وكهنة الفاتيكان.

ويبدو الالتزام بالتكنيك القديم هنا صارخًا في أننا – بعد هذا الاهتمام البالغ بدور الشخصيات – كنا نتوقع أن يقوم الممثلون برواية تلك الأجزاء من المسرحية، لكن أيسخيلوس برغم هذا الاهتمام بالشخصيات يتركها للكورس، في "إلكترا" سوفوكليس يتمثل مشهد التضحية بإفيجينيا من خلال حوار إلكترا مع أمها، وكذلك يأتي في "إلكترا" أيضًا مقتل أجا ممنون – وهو بالنسبة لها فما هو مشهد أفيجينيا بالنسبة "لأجا ممنون" ؟ يأتي هذا المشهد كله من خلال إلكترا وليس عن طريق الكورس، ليس السبب في ذلك ولا شك هو انكماش الجانب الغنائي في مسرح سوفوكليس، وإنما سببه أن هذا الشاعر قد اهتم بمأساة الشخصية والسلوك وبالبواعث وراء

هذا السلوك في الكترا كفرد، أما أيسخيلوس فكان كل اهتمامه بأفعال أجا ممنون وكلوتيمنسترا كمذنبين آثمين، وعلى خلاف سوفوكليس لا يكشف أيسخيلوس عن بواعث السلوك في نفس أبطاله، فعندما يأتي ذكر موت إفيجينيا، لا يقترن هذا بالباعث على ذبحها، الحقيقة الكبرى الخطيرة أن أجا ممنون هو من اقترف هذا الإثم، ولا يأتي الباعث على ذبحها إلا قرب آخر النهاية عندما تتطلب الدراما ذكره، وكذلك الحال مع كلوتيمنسترا لا يأتي تبريرها للقتل إلا بعد أن يتم بالفعل، ولا نلمح أثرًا لنوع من الصراع في نفسها أو لتنازع العواطف، وهذا النقص يسده الكورس فقد عهد إليه أيسخيلوس بكل ما كان يراه لا يخدم فكرته، لا شك أن نوعًا من الصراع كان يعتمل في نفس كلوتيمنسترا، لكن أيسخيلوس لم يشأ أن يزين به مأساته لأنه لا يعنيه، فسحب كل ما ينكص عن خدمة فكرته من الممثلين وتركه للكورس ليبرز به ملامح الجو العام، وبهذا لا يصبح إدخال الممثل الثالث والاهتمام بدور الشخصيات عاملين يؤثران على الجانب الغنائي في المسرحية، وإنما قد يصدق العكس لأن هذا الاهتمام بالشخصيات هو ما جعل شاعرنا يجردها من كل ما يمزق وحة الفكرة التي يستهدفها من الشخصية، ويلقي بها عبئًا

جديدًا على كاهل الكورس، ومن ناحية أخرى لم تكن أغاني الجوقة لتقطع تدفق الحدث وانسيابه بتعليقاتها وإيضاحاتها، لأن هذه الغنائيات هى درامية في المكان الأول، وتتناغم العلاقة بين الكورس والممثل في هارمونية رائعة، حتى أننا نكاد لا نجد مدخلًا ضيقًا ننفذ منه من خلال هذه الهارمونية لتحليل هذه العلاقة، ربما كان أوضح النقاط في هذه العلاقة وليس أهمها هى حتميات الموقف الدرامي وما يفرضه على طبيعة العلاقة بين الممثل والكورس وعلى الحوار بينهما، فكلوتيمنسترا والكورس مثلًا يخدم كل منهما الآخر في لعبة بارعة، فهى لا تعلن عن كوامن نفسها أمام هذا الكورس، ولا تعهد إليه بأسرارها، ولا تطلب منه النصح والمشورة – وقد جرت العادة في المأساة على غير ذلك – وإنما تحاول أن تبدي في عيون شيوخ الكورس رزينة هادئة واثقة صارمة، ثم هى تبدي فرحتها بنبأ النصر كمن كان يعيش على هذا الأمل، فلم تتحدث إلا عن المشاعل والنصر، بل أنها قد عبرت عن فرحة النصر – زائفة في نفسها صادقة في نفوس شيوخ الكورس أنفسهم – كأنها قد استبدلت بمشاعرها مشاعر الكورس، تحاول دائمًا أن تبدي غير ما تضمر، لكن الكورس في أول أناشيده يحدثنا عن أسرار لا شك أنها هى ما كان يعتمل في

عقل كلوتيمنسترا من أفكار، ولو أن شكسبير هو من صاغ هذه المسرحية لجعل كلوتيمنسترا تكتشف عن كوامن نفسها منذ البداية – كما فعل سنكا – في ديالوج بينها وبين الكورس، أو في منولوج تناجي فيه نفسها، أو بوسيلة أخرى لكننا عند أيسخيلوس نراها قبل أن نسمعها ونكاد نسمعها قبل أن تنطق بزمن طويل، وكلما أطلت من باب القصر نطق الكورس لا إراديًا ودون وعي بعدة سطور تشف عن أفكارها، حتى أننا عندما نسمعها في النهاية تتحدث في إبهام لا نكاد نلمح طرف الفكرة حتى ندرك المعاني الخفية وراء ما تقول، وكذلك نجد أنفسنا في النهاية مهيئين لكشفها الأخير عن دوافعها الكاذبة، وإذا كنا نرى كلوتيمنسترا هكذا بعيون الكورس، ونستشف تفكيرها من أعمالها فإن مرد هذا إلى تصور أيسخيلوس للأسطورة، في "الكترا" سوفوكليس مثلًا نجد أن الموقف يخضع للشخصية والمأساة شخصية نبيلة وقعت بين براثن الظروف، وهى لا تتورع أن تحدثنا عن هذه الظروف كي يتكشف لنا الموقف الدرامي من خلال حدقة الشخصية نفسها، أما هنا في أجا ممنون فالشخصية هى التي تخضع للموقف واهتمامنا بالشخصية رهن القدر الذي يتطلبه الموقف، والعنصر المأسوي هنا لا ينهض من التصارع داخل

العقل أو العاطفة، وإنما يأتي من أن أناسًا يصدع التهور والعنف نفوسهم، آثمين يقدمون على مزيد من الإثم وهتك العدالة بما يجلب عليهم مزيدًا من الدمار، كل ما يعنينا أن نرى هذه الشخصيات هنا على هذه الدرجة من التهور والعنف كي يتناسبوا مع الموقف، أما ما يدور بعقلهم وخلدهم فتلك مسألة جانبية لا تعنينا كثيرًا ولهذا لا ينبغي أن نترك أنفسنا نتوه في مسارب شخصية من الشخصيات وإنما أن ننظر إلى الموقف ككل، وننظر إلى الممثلين أمام هذه الخلفية من الآثام، والكورس هو الذي يقوم برسم هذه الخلفية نيابة عن الممثلين.

وفي هذه المأساة يصحو الماضي على نداء الحاضر، والماضي عامل له أهميته في تشكيل الحاضر، والسبب ليس أن ما تفعله كلوتيمنسترا يرجع سببه إلى ما حدث في الماضي، وإنما ارتباط الماضي بالحاضر لا يقف عند هذا المفهوم الضيق، ذبح أجا ممنون ابنته منذ زمن طويل وهذا جزء من خطيئته، ولا يقل أهمية عن هذا الجزء تدمير معابد طروادة الذي وقع بعد ذلك بزمن طويل، وهذا جزء آخر من خطيئته يقلل من أهميته أنه حدث بعد مقتل أفيجينيا بعدة أعوام، وعما قليل ستحكي كساندرا تاريخ أسرة أتريوس الأسود، وهذا أيضًا جزء له أهميته، وسيمشي أجا ممنون فوق بساط الآلهة ولهذا

أيضًا أهميته كجزء من خطيئة أجا ممنون، كل هذه الأجزاء تزيد من وزن الخطيئة وتؤكد دمار البطل، وهى تصحو جميعًا بمجرد ظهور كساندرا كأنها قد أذابت قشرة ثلجية تحجب عنا رؤية الماضي في وضوح الحاضر، وليس ثلاثية الأورستيا وحدة واحدة لأن الحدث فيها مستمر على مر الزمن، وإنما هى وحدة واحدة بالمعنى الذي تفصح عنه حيوية الحدث، يقفز الماضي أمام الحاضر، ويلقى المستقبل خلفه ظلالًا تلف الماضي والحاضر معًا، وهذا اللقاء بين الماضي والحاضر والمستقبل يتم داخل الشخصية في "الكترا" يوربيديس حيث نرى ذكرى الماضي حية نابضة في قلبها دائمًا، لكن هذا اللقاء يتم في "أجا ممنون" على أيدي الكورس.

في مأساة الشخصية كان لابد أن يتم هذا اللقاء داخل الشخصية، أما في مأساة الموقف فلا يعنينا أن كان الأشخاص يذكرون الماضي وخير لهم أن ينسوه، أما نحن فينبغي ألا يغيب عنا الماضي والكورس هو الذي يقدم لنا هذه الخدمة الجليلة.

ونعود إلى الممثل الثالث من جديد لنرى أن أخطر الأدوار التي قام بها هو دور كساندرا على الرغم من صمتها، عندما يدخل أجا ممنون وتدخل خلفه كساندرا في هيئة ملكية برغم أنها ترسف في

أصفاد الأسر لا تنطق بكلمته ولا تلقي إليها كلوتيمنسترا بالًا في بادئ الأمر، ولكنها عندما تأمرها أن تدخل لتشهد الأضاحي لا تتحرك كساندرا ولا تجيب.

ويحاول الكورس أن يقنعها بالانصياع لأمر كلوتيمنسترا لكنها لا تنطق أيضًا، غير أنها عندما تترك وحيدة مع الكورس تستصرخ أبوللو، ثم تنفجر في حديث طويل مع الكورس، وواضح أن أيسخيلوس قد أفاد من الممثل الثالث ولكن على نحو مخالف عما دأب عليه سوفوكليس، لايمثل الممثل الثالث تيارًا ثالثًا يلتقي عند ملتقى التيارين الآخرين، فها هى ذي كساندرا لا تنطق بكلمة واحدة، وهذا الصمت ضرورياته الحتمية، لأنها لو تحدثت لأفسدت الموقف الدرامي، نحن نعرف أن نقطة البدء في الحديث هى مقتل أفيجينيا، فمن هنا بدأت كراهية كلوتيمنسترا وبدأت أبشع خطايا أجا ممنون، وعلى مدى عشر سنوات اقترف أجا ممنون آثامًا أخرى، قدم أرواح اليونانيين طعامًا للموت، ودمر معابد الآلهة في طروادة ثم اختتم المطاف بالعذراء كساندرا عشيقته والمغتصبة التي أتى بها إلى بيت الزوجية، وها هو ذا مقدم على خطيئة أخرى بالسير كإله فوق بساط أحمر، كل هذه الآثام تزيد من وزن خطيئته، أما الخطيئة

الأساسية فهي قتل ابنته، ومجرد ظهور كساندرا فوق المسرح فحسب دون حديث أبلغ رمز يذكرنا بكل ماضي هذا الإنسان، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى كان لا ينبغي أن تطمس صورة كلوتيمنسترا الخائنة الغادرة صورة كلوتيمنسترا الأم المفجوعة في ابنتها، فإن تحدثت كساندرا قطعت خيط الرحمة الواهي – الوحيد مع ذلك – الذي يصل بين قلوبنا وقلب هذه الأم المفجوعة، ولو أن يوربيديس صور هذا المشهد لصاغ لكساندرا حديثًا طويلًا، وربما فعل هذا سوفوكليس أيضًا، ولأشركها في نسيج الموقف أو جعلها تعرض إحدى وجهات النظر، أو جعلها تقوم بدور المقابل الدرامي لكلوتيمنسترا مثلما كانت أسمينا مقابلًا دراميًا لأنتيجونا ومثلما كانت خروسيثيميس بالنسبة لإلكترا، أما أيسخيلوس فقد صاغ لها حديثها بأحرف من الصمت وبرع في إنطاق صمتها كل البراعة، وجعل منها معينًا مكملًا للكورس، ولو أن أيسخيلوس كتب هذه المسرحية قبل ذلك بعشر سنوات لأسند دور كساندرا للكورس، فهي عندما انطلقت في الصراخ كانت تعرض علينا قصة منزل أتريوس منذ ماضيه البعيد إلى حاضره، ثم تتنبأ بالمستقبل، وقد قام

الكورس بمثل هذا الدور من قبل، وها نحن نشهد على صفحة روح كساندرا أن المستقبل يعانق الماضي على صعيد أحداث الحاضر.

***

ويراودنا الآن سؤال : هل أجاممنون شخصية مأسوية تقليدية ؟ يحدد أرسطو البطل المأسوي بأنه ليس في الذروة من الفضل والعدل ولكنه يتردى في هوة الشقاء، لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه، وكان ممن ذهب سمعه في الناس وترادفت عليه النعم، كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله أو يرتكب في حقه شناعة من هذا النوع، وكمثل ولد يرتكب الإثم في حق أبيه أو الأم في حق ابنها أو الابن في حق أمه، والفاجعة أو هوة الشقاء التي تنتهي بدمار البطل فيما يحدد أرسطو في فن الشعر ينبغي أن تمهد لها المسرحية في تتابع منطقي تقود الحادثة فيه إلى غيرها داخل إطار قانون الضرورة والاحتمال "ويتحتم أن تكون هذه الفاجعة نتيجة لسقطة البطل "الهمارتيا" التي تأتي من خلال عمل يقترفه فيه رجس أو معصية، ويؤدي عذاب البطل في النهاية وشفقتنا عليه إلى تطهير نفوسنا من الخوف بالخوف والشفقة، فإلى أي حد تنطبق هذه المواصفات التقليدية على أجا ممنون، بطل مسرحيتنا.

لقد استخلص أرسطو مواصفاته ومقاييسه من دراسته الحميمة لروائع التراجيديا اليونانية القديمة، وأفاد بالشروح والتعقليات المدونة على حواشي هذه الروائع، وهى شديدة الولاء لذوق الجمهور الذي شهد هذه المآسي لقصر الفاصل الزمني بين الشراح والمعلقين وبين جمهور العصر الذي عرضت فيه هذه المآسي، ومع ذلك فقد صادفنا في الكستس نموذجًا فريدًا قريب الشبه بأجا ممنون، وقد تقبله بالرضا آنذاك جمهور المشاهدين، ويشهد على ذلك أهم منحوا هذه المأساة الجائزة الثانية، تطل علينا الكستس في هذه المسرحية امرأة فاضلة، تكاد تكون قديسة لم ترتكب إثمًا، وهى عند هذا الحد وحده تخرج على مواصفات أرسطو للبطل المأسوي، ومع ذلك تنتهي حياهًا بفاجعة فتصبح بذلك شخصًا مأسويًا وإن كانت ليست شخصية مأسوية، أو هى ضحية مأسوية، بمعنى أنها كانت موضوعًا للمأساة وقعت عليها الكوارث في النهاية أكثر منها عنصرًا فعالًا في المأساة بمعنى أن تكون سببًا حقيقيًا للدمار الذي يحيق بها، وفي "ميديا" يوربيديس العقلاني مسرحية من داخل مسرحية.

"فمنذ البداية تبدو ميديا شخصًا مأسويًا" أو ضحية مأساوية لأنها كانت أما تحب ولديها وزوجة تخلص لزوجها ومع هذا تمضي حياهًا

نحو كارثة، "ولكنها ليست بطلًا مأساويًا أو شخصية مأساوية أرسطوطالية، يحكمها وجدان عارم ولا حكم لها عليه حين تحب أو تكره، وهذا هو ما يجعل من طبيعتها مادة درامية وليست السقطة (الهمارتيا) هى السبب في هذه الطبيعة الدرامية، لكن يوربيديس يجعل من غلبة العاطفة على العقل في نفس تلك السيدة وانقيادها للعاطفة، سقطة دائمة لازمة بها، فبسبب حبها الجارف قتلت أخاها، وقتلت بلياس، وقتلت كريون وابنته وقتلت ولديها البريئين، ومأساة هذه السيدة أن العاطفة عندها أقوى من تدابير العقل مما يجعل منها قوة يجب أن تباد منذ البداية، فقد قدر عليها أن تظل مصدرًا لعذابها ولتعذيب الآخرين، ولهذا جعلها يوربيديس لا ترحل إلا مخلفة وراءها الدمار، وهذا يفسر موت جلوكي البريئة وموت الملك وموت الطفلين.

قضت على كل هؤلاء مثلما قضت على أمنها وسلامتها – وهذا جانب له أهميته في المأساة – أو بمعنى آخر وقع جانب الخير في ميديا ضحية الجانب الشر في نفسها، والسقطة في هذا الجانب الخير أنه انصاع لجانب الشر، أو بمعنى آخر، كان ثمة شخصيتان لميديا، إحداهما قوة شريرة وقع ضحية لها كل هؤلاء الأبرياء، ولهذا كان من

المحتم أن يطيل يوربيديس في وصف بشاعة وقسوة موت ضحاياه، ومن بين هؤلاء الضحايا الذين أهلكتهم ميديا السيدة الطيبة والزوجة الأمينة نفسها، ونحن نشعر بالعطف على هذه السيدة عندما نجد ضحاياها يساقون إلى هلاكهم على يد تلك القوة الشريرة، وعندما نرى ميديا نفسها، تساق إلى نفسها.

"يقدم يوربيديس لنا هذا المثل عن قصد على أنه محصلة لأفكاره عندما تتكشف لنا ميديا على أنها ليست تلك السيدة الآثمة أو الزوجة المنتقمة، وإنما على أنها تجسيد أو تشخيص لقوة من تلك القوى المتسلطة على الطبيعة البشرية، أو بمعنى آخر يقدمها لنا رمزًا لفكرة مأساوية في فكر يوربيديس، ودعك مما يجري تمثيلها على المسرح، فمع هذا العقلاني لا ينبغي أن ننظر إلى المسرحية التي يجري تمثيلها على المسرح على أنها هى المأساة الحقيقية وإنما هى القناع الذي تطل به علينا الفكرة المأساوية، وينبغي أن نفتش خلف كل ممثل عن ظل، والمأساة الحقيقية تجري بين هذه الظلال، أما الأشخاص والدراما الممثلة أمام النظارة فستار يخفي وراءه يوربيديس أفكاره لما فيها من خطورة تتهدد حياته "وتقدم لنا مسرحية أجا ممنون مثلًا آخر للبطل، قريب الشبه من الكستس، وهما معًا يقفان مثلًا فريدًا في

التراجيديا اليونانية القديمة كلها، فأجا ممنون كالكستس ليس شخصية مأساوية أرسطوطالية وإنما هو ضحية مأساوية أو شخص مأساوي، ولنر كيف وصلنا إلى هذا الحكم.

إننا نلحظ أن أيسخيلوس قد عكس الترتيب الزمني للأحداث فأعاد إلى أذهاننا قصة قتل أتريوس أخاه ثوأستيس وإطعامه لحم بنيه في الجزء الأخير من المسرحية فحسب، وأغفله كل الإغفال في الجزء الأول منها، بما يذكي في عقولنا فكرة تميل إلى فهم أجا ممنون على أنه كان ضحية للعنة الآباء والأجداد، وأنه قد ورث أوزار هؤلاء الأجداد عن أبيه، وها هو ذا يكفر عنها بموته، على حين عجل بذكر موت أفيجنيا وألح على ترديده وإبراز الوحشية والقسوة اللتين انطوت عليهما هذه التضحية، بما يميل بنا إلى الاعتقاد بأن أجا ممنون لم يكن ضحية للعنة الأجداد وإنما كان مذنبًا تردى في سقطة "همارتيا" هي عجرفته وتكبره عندما أردى أيلا للإلهة أرتميس فعاقبته بأن دفعت به دفعًا إلى الخطيئة عندما جسمت التضحية بابنته حتى ينال بعد ذلك عقابًا رادعًا بموته على يد زوجته، تقول الأسطورة إن أجا ممنون قتل أيلابريا الإلهة أرتميس ثم راح يتباهى في تيه وخيلاء بين أترابه بقوته وشجاعته، ولو أن أيسخيلوس أورد ذكر

هذا الجزء من الأسطورة في مسرحيته لأصبح هذا الكبر والتعالي سقطة في سلوك البطل يستحق عليها العقاب ولأصبحت الاستجابة لمطالب الإلهة أرتميس بقتل أفيجينيا إثمًا يدنس يديه خاصة وأن الإلهة الرحيمة قد خيرته بسخاء الكرام بين قتل ابنته أو الرجوع عن الحرب، وأنه كان بوسعه أن يعود ويبقى على حياة ابنته وحياة آلاف اليونانيين الذين أكلت الحرب أرواحهم .. غير أن أيسخيلوس قد أغفل عن قصد هذا الجزء من الأسطورة وكانت النتيجة مذهلة، في المسرحيتين التاليتين من الثلاثية "حاملات القرابين" و "آلهات الرحمة" يختفي ذكر جرائم أجا ممنون كلها، وفي هذه المسرحية "أجا ممنون" يتبين لنا أن الإلهة أرتميس لا تنزل عقابها بأجا ممنون في ذاته كل البعد .. لقد كانت أرتميس تضيق بزيوس نفسه، لا بأجا ممنون، ودعك من الوهم بأن القوى القدرية الوحيدة القادرة على التصدي لزيوس الأيسخيلي هى المتمردون الذين شقوا عصا الطاعة أمثال بروميثيوس والمخلوقات السابحة في دهمة الظلام أمثال الأرينوس (إلها الغضب والانتقام)، في النشيد الأول من المسرحية تبدو لنا حملة أجا ممنون (ومينلاوس) رسالة إلهية أناط بها زيوس إلى هذين العاهلين (**40** –

70) : "بأمر من زيوس رحل العاهلان ولدا أتريوس، بأسطول من ألف سفينة خرج العاهلان من أرض اليونان .. إلخ" (40 – 43).

من أجل امرأة فاجرة مزواجة أرسل الإله زيوس كسنيوس، حامي حقوق الضيف والمضيف هذه الحملة لتقتص من بارس الذي خان العهد وأغرى الزوجة على هجر زوجها، "لقد وقعت سقطة شنعاء، وتلك هى خطة زيوس في تصويب الخطأ : ليكن الملوك الذين شرعوا في هذه الحملة هم رسل العدالة، خدم يحملون إرادة زيوس".

وفي الجانب الآخر تقف أرتميس لتحول دون هذه الحملة لأنها تبغض زيوس منذ البداية، ولأنها حامية الضعفاء وراعية الأجنة، فترسل ريحًا حاسرة تمسك السفائن عن الإبحار، كانت إهانة بارس لمينلاوس مسددة نحو زيوس، حامي حقوق الضيوف والمضيفين، وكان انتقام زيوس بهذه الحملة إهانة مسددة إلى أرتميس حامية المدينة والأسرة، وهنا نلمس تفسيرًا معقولًا للفأل : النسران هما أجا ممنون ومينلاوس سبطا أتريوس، وأنثى الأرنب الحامل التي مزقها النسران وأخرجا من أحشائها عددًا كبيرًا من الأجنة هى طروادة بما فيها من مواطنين آمنين، وموت أنثى الأرنب هى سقوط طروادة، وليس كما يذهب تومسون من أن الأرنب يرمز إلى الزمن الذي ستسقط بعده

طروادة لأن هذا التفسير يغفل حقيقة بيولوجية هامة هى أنثى الأرنب لا تضع بعد حمل عشرة شهور أو حتى عشرة أسابيع، لهذا نجد الإلهة أرتميس غاضبة على زيوس (تبغض كلبي أبيها المجنحين) وتأبى على النسرين نصرًا يسلباه دون حق. (**140 – 144**).

"الربة الرحيمة أرتميس تكره كلبي أبيها المجنحين ينهشان الأرنب بصغارها في أحشائها وتبغض تلك الوجبة الدامية (**146 – 150**) أيتها الربة الرحيمة، حامية الأشبال الضعيفة من آبائها الأسود الضاربة وحامية الرضع من ذويه الوحوش، نضرع إليك أن يتحقق كل خير وأن يندحر الشر ويستقيم الخطأ في هذا الفأل" ولأن الربة الرحيمة حامية الضعفاء تبغض أن تكتوي المدينة بويلات الحرب فتثكل الأمهات أبناءها وتضع الحيوانات أجنتها وهيم الطيور ولهى على أفراخها، فقد أرسلت الريح تحسر الأسطول لتدرأ هذا الدمار، وستفلح في ذلك، أو فليدفع أجا ممنون ثمنًا باهظًا يأباه على نفسه كل صاحب مروءة وشهامة، بجري هذا على الصعيد الإلهي، "غير أننا من ناحية نلمح أن الحملة قد اتشحت بمظهر آخر هو المظهر الإنساني، عندما يعود أجا ممنون يقول له الكورس (**799** وما بعده) "عندما كنت على أهبة الاستعداد لهذه الحملة لا أخفي عليك أسقطك من

عيني فلم أكن أرى آنذاك أنه من الحكمة في شيء أن تسعى إلى استرداد عاهرة جسورة، وأن تدفع ثمنًا لهذا أرواح الرجال، ولكن الآن ما دمت قد أحرزت النصر فلا بأس وحسن كل ما ينهي على وجه حسن، ونفس هذا الأثر يبتعثه فينا حديث الكورس من قبل (455 وما بعده) عن الحملة التي أطعمت الموت أرواح أعظم أبطال هلاس من أجل زوجة رجل آخر، من أجل امرأة مزواجة عاهرة جسورة، ومن ناحية أخرى لا نلمح أثرًا لإدراك أجا ممنون أنه يحمل رسالة إلهية من زيوس، أما كان الأحرى به إذن أن يترل عن عمياء رغبته في تدمير طروادة فيحقن بذلك دماء أبطال هلاس ويبقى على فلذة كبده ؟ لقد تنبه أيسخيلوس إلى أن صعوبة الموقف وقسوة الاختيار ستذوبان في ميوعة سهولة التراجع، ولذلك يلجأ سريعًا إلى استعمال كلمات ذات إيحاءات هائلة ليقوي قضيته ويبرز حتمية الموقف الحاسمة، فيجعل أجا ممنون يعبر عن استحالة التراجع وتركه الأسطول مستخدمًا كلمة "ليبوناوس" بمعنى "ترك الأسطول" وهى كلمة قريبة في نطقها وفي مخارج حروفها من كلمة "ليبوتاكسيا" – الفرار من الخدمة العسكرية – وهى جريمة شنعاء تجلب الذل والعار، ولهاتين الكلمتين أصل واحد اشتقتا منه، ولا شك أن من يسمع أجا

ممنون يعبر عن فكرة ترك الأسطول بهذه الكلمات سيدرك قسوة وصعوبة اختياره، غضب أرتميس إذن بسبب فعلة كان أجا ممنون بصددها، ولا ذنب له فيها لأنها رسالة السماء إليه، وليس بسبب جريمة اقترفها من قبل وتتطلب تكفيرًا عنها .. فلماذا طلبت منه هذا الثمن الفادح ليترك الأسطول ؟ كان أيسخيلوس لا يجيب بالكلمات، وإنما كبندار وسوفوكليس وشكسبير أيضًا – يضع المواقف إلى جوار بعضها البعض بطريقة صارخة "فسفك الدماء دون وجه حق الذي سيدنس يديه إذا استمر في هذه الحرب ومن أجل امرأة عاهرة .. لقد أنيط به قيادة هذه الحملة التي ستجهز على أرواح بريئة لا حصر لها .. حسنًا إذا كان محتمًا عليه أن يفعل هذا فلتكن أول روح بريئة يقضي عليها من عندياته، وليقع على كاهله تبعات عمله" لم تقتل كلوتيمنسترا زوجها أجا ممنون إذن لما ألحقه بها من أذى فحسب، وإنما لجرمه في حق اليونان بما أهلك من أبطالها وفي حق طروادة بما أذاق أهلها ودمر معابدها، وقد ورد حكم صريح : "الآلهة لا تغفل عن مريقي الدماء" لسوف تصب الآلهة جام غضبها على أجا ممنون على ما أراق من دماء، ولسوف تكون كلوتيمنسترا هى وسيط الآلهة لإجراء هذا العقاب، وباعثها على

ذلك ببساطة هو الانتقام لابنتها يعضده فجأة إهانة جديدة هى كساندرا، ولكن لأن التضحية بأفيجينيا كانت بمثابة الرمز إلى كل الدماء التي أريقت في الحرب، فقد كانت هى السبب الرئيس ظهر تحت تأثيره السبب الآخر، "أنا شبح القتيل الذي أطعمه أتريوس أتى منتقمًا في صورة امرأة"، كان أجا ممنون إذن ضحية لنزاع بين إله وآلهة، وهو ضحية مأساوية أكثر منه شخصية مأساوية أرسطوطالية، لأنه لم يقترف إثمًا بإرادته ولكنه كان مسوقًا إلى كل ما فعل، ودماره، لا يأتيه من خلال خطأ "همارتيا" تقوده إلى هذا الدمار حسب مبدأ الضرورة والاحتمال وإنما كان ضحية لإرادة الآلهة من ناحية وللعنة الأجداد قد نزلت على أجا ممنون في هذه الصورة التي جعلته يبدو ضحية للآلهة، ولو أن أيسخيلوس قد جعل من غطرسة أجا ممنون حين قتل لأرتميس أيلها سببًا في دماره لتغيرت المسرحية كلها، ولأصبح خطوة الماثل في عجرفته وتباهيه بقتل الأيل هما السقطة "همارتيا" التي تقود حياته إلى الدمار، ولأصبح أجا ممنون بطلًا مأساويًا تقليديًا يخضع لمواصفات أرسطو وليس ضحية مأساوية ولهذا أهميته.

لقد أراد أيسخيلوس بهذا الإلماح أن يقول : لقد كان أجاممنون ورعًا تقيًا، أطاع الآلهة فكان خير رسول، وتجشم ما تجشم

من تضحية بروح ابنته من أجل قوميته وشرف بلده، فلماذا تنتهي حياة ذلك الرسول الأمين هذه النهاية المزرية على يد امرأة ؟ .. إن الآلهة التي أرسلته عجزت عن حمايته ..

وهذا التشكيك ما كان بوسع أيسخيلوس أن يجهر به في عصر عرف الحرية السياسية ولكنه وصل بالقهر الديني مداه ..

إنها على أية حال بداية خطوة حاول بها المسرح اليوناني أن يشق أول الطريق للنهوض برسالته في مواجهة العصر، ولنر الخطوات التالية في نماذج من جاءوا من بعد أيسخيلوس.

سوفوكليس وأويديبوس

(1) البناء الدرامي للمسرحية:[1]

عند النظر إلى البناء الدرامي لعمل من الأعمال نحن – كمتلقين – نتأمل البناء ونحاول اكتشاف مقوماته والحكم عليه ويتم كل ذلك من خلال علاقة خافية – لا نكون مدركين لها في أغلب الأحيان – تربط بيننا وبين العمل الفني، قد تفتر تلك العلاقة حتى لا تعدو أن تكون أكثر من إحساس بالرضا أو عدم الرضا عن النحو الذي يقام عليه ذلك البناء،

ولكنها أيضًا قد تكون علاقة حميمة وقوية تصل إلى حد العلاقة الشخصية بيننا وبين الشخوص – خاصة البطل باعتباره أبرز الشخوص وأكثرهم استحواذًا على مشاعرنا ..

[1] - نحن أو نا ضمير الملكية هنا تشير إلينا باعتبارنا مشاهدين آثينيين، عندنا ذلك الجانب من المعرفة التاريخية عن موضوع المسرحية ولكننا لم نقرأها بل نشاهدها لأول مرة.

وفي أويديبوس تبدأ المسرحية وتبدأ معها منذ اللحظة الأولى علاقتنا بالبطل، وهى هنا علاقة ديالكتيكية من نوع فريد، وهى طوال الوقت تتخذ مسارًا معاكسًا للمألوف وتمضي تدريجيًا في ذلك الاتجاه المعاكس كلما تطور الحدث وخطا البناء الدرامي خطوة جديدة.

في المسرح اليوناني تبدأ علاقتنا بالبطل، وهو العارف ونحن الجاهلون، البطل منذ البداية مبيت النية وعاقد العزم وعارف بالمصير، أما نحن فلا نعرف ما الذي يدور برأسه وماذا هو مقدم عليه وأي مصير سيلقى، وجهلنا بما يعرف البطل هو الذي يشدنا إلى المسرحية، وكذلك النحو الذي تعطى لنا عليه تلك المعرفة تدريجيًا مع نماء الحدث الدرامي وتطوره، بحيث تتكشف الأحداث تدريجيًا لا دفعة واحدة، وتنجلي الشخوص وتتشكل مواقفها النهائية مع المضي مع المراحل المتطورة بعضها عن بعض من الحدث الدرامي، وسوفوكليس شديد الوعي بسيكلوجية المشاهد، ويعرف هذه العلاقة، ويدرك مدى قلقنا وشغفنا إلى المعرفة، ويستفيد بخبرته عنا كل الفائدة فلا يعطينا ما نشاء هكذا ببساطة، ولكنه لابد أن يعذبنا أولًا قبل الوصول، دافعًا بنا إلى نهاية الدرب عبر مسارب ومتاهات

ورحلة شك طويلة، إنه لا يتملق ذكائنا، ولا يداهن مشاعرنا بحيث نفكر في الشيء ثم سرعان ما نجده يتحقق أمامنا فيرضي ذلك فينا الإحساس بالتحقيق والاطمئنان على ذكائنا الذي لا شك فيه،ولكنه – أي سوفوكليس – يضع نفسه في منازلة تحد معنا دائمًا، ولا يسعى إلى الانتصار علينا من خلال تزلف رخيص وإنما من تحد سافر شريف، وهو الأقوى دائمًا ... لأنه يخيب علينا توقعنا ويحاصرنا بالشك في قدراتنا على الحكم حتى نستسلم، فلا يواجهنا بصراع بين حق واضح وباطل ظاهر فيسهل الحكم وينتهي الأمر، وإنما يواجهنا بصراع بين حق واضح وحق ظاهر فلا نعرف إلى أين ننحاز، هكذا نرى قطبي الصراع في أنتيجونا.

أنتيجونا تدافع عن قانون السماء وهى على حق تمامًا، وكريون يدافع عن قانون المدينة وهو على حق تمامًا، فإلى من ننحاز ؟ وهو لا يتركنا عند هذا الحد وإنما يتركنا ننحاز إلى كريون لحظة ليفاجئنا بأننا لم نكن حق، فننحاز من جديد إلى أنتيجونا لكنه يعود مرة أخرى ليفاجئنا أننا أخطأنا للمرة الثانية، وهكذا يدور طوال المسرحية يمينًا أو يسارًا في متاهات مظلمة، ويمضي إلى الأمام حينًا ثم يرتد إلى

الوراء ونحن مستبسلون له غير قادرين على الانفصال عنه، وهكذا أيضًا يظل الوتر الدرامي قائمًا مشدودًا طوال المسرحية.

وفي أويديبوس تصل هذه الرغبة في تحدينا عند سوفوكليس ذروتها فيبدأ علاقتنا ببطلة بداية عكسية مقلوبة، فهنا البطل ليس هو العارف ونحن الجاهلون، وإنما نحن العارفون وهو الجاهل، وأبعد من هذا، أوديب هو البطل الجاهل الذي يدعي العلم بكل شيء، ذلك العلم والذكاء اللذان مكناه من أن يكون تورانوس أو حاكمًا مطلقًا، على حين أنه في الحقيقة هو الجاهل الوحيد، ونحن العارفون للحقيقة والمدعون الجهل، وكأن سوفوكليس يقول : أتحداكم وها أنا ذا ألقي بسلاحي أرضًا، وإن كان ما يشدكم إلى فني أنكم لا تعرفون وترغبون في المعرفة فها أنتم عالمون بما يجهله بطلي، مع ذلك فإن انتباهنا إلى البطل لا يغيب لحظة، بل لقد حققت هذه المسرحية نجاحًا – بشهادة عصرها، وعصرنا أيضًا – جعل منها النثل للتراجيديا فما هو السر ؟ مرة أخرى في "ميديا" يوريبيديس، نحن – جمهور المشاهدين الأثينيين – نعرف قصة هذه السيدة معرفة عامة من الأسطورة ولكننا جاهلون بالذي ستفعله هذه السيدة، أو بالذي سيجعلها يوربيديس تفعله، قد يتركها تحمل صغيرتها وترحل، وقد

يدفعها إلى انتقام مريع، أما ميديا – البطلة – فمنذ اللحظة الأولى تعرف من هى وماذا ستفعل بالضبط، بل وتعرف عواقب ذلك، والكورس – وهو نخبة مختارة منا – يبدي تخوفه الذي هو تخوفنا ولكنه – مثلنا – لا يعرف ماذا ستفعل هذه السيدة، وبالتدريج تزداد ميديا إفحاصًا وعلى قدر محسوب، ونزداد بدورنا معرفة بنفس القدر الذي تنجلي به الشخصية، وهنا يكون لكل حدث فرعي قيمته في الكشف والتنوير وبالتالي في مد الخط الدرامي إلى مرحلة أبعد ...

وفي "أنتيجونا" سوفوكليس أنتيجونا عارفة بواجبها، واعية بما أضمرت، بصيرة بمستقبلها، ثم هى لا تلبث أن تفصح عن سريرتها، وكذلك كريون.

وفي "إلكترا" تبدأ البطلة باستصراخ الآلهة للانتقام، وتعلن عزمها على ذلك الا نتغهم الذي دونه كل حياتها ..

وفي كل هذه الأمثلة وغيرها – مرة أخرى – للحديث قيمته في تنوير الشخصية وفي تبصير المشاهد ...

أما في أوديبوس "فقيمة الحدث قيمة عكسية لأنه بدلًا من أن ينير الشخصية فإنه ينير المشاهد العارف، وبدلًا من أن يبصر المشاهد الجاهل فإنه يبصر الشخصية الجاهلة، وبالتالي فإذا كان البناء الدرامي في الأمثلة السابقة يبدأ من القاعدة لينتهي عند الذروة، فهو هنا يبدأ من الذروة لينتهي عند القاعدة، الأول يبدأ من قاعدة جهل المشاهد ليتصاعد إلى ذروة معرفته، والثاني يبدأ من ذروة جهل البطل ليهبط إلى قاعدة معرفته، أو بمعنى آخر يبدأ من قمة جهل العارف ليهبط إلى قاعدة يقين الجاهل، ومن زاوية أخرى يتبادل البطل والمشاهد المراكز، ويصبح البطل مشاهدًا ينجلي عنه بالتدريج جهله، ويصبح المشاهد بطلًا عارفًا يفضي بالتدريج بمعرفته، ومن هنا تتحول قيمة الحدث بالنسبة للمشاهد، في الحالات الأولى تتحول عن المشاهد الجديد لأنها تكشف له بالتدريج شخصية المشاهد العارف.

ورب قائل يقول : إذا كانت علاقتنا في هذه المسرحية بالبطل تبدأ حيث ينبغي أن تنتهي، تبدأ بالمعرفة التي نسعى إليها، فما الذي يشدنا إليها ؟.

والإجابة عن هذا السؤال تضعنا في مواجهة المعادلة الصعبة التي يضعها سوفوكليس : المعرفة هى الجهل على نحو من الأنحاء،

والجهل هو المعرفة، وحل المعادلة هو الذي يشدنا إلى المسرحية، وهذا الحل هو الخيط الدرامي في هذه المسرحية، وتركيب الحل على نحو منطقي أو صياغة ذلك الحل هو البناء الدرامي فيها وهو ما يشدنا إليها، ولنر كيف يتم ذلك مثلما فعل سوفوكليس في هذه المسرحية حيث بدأ بداية معكوسة فلنبدأ أيضًا بداية معكوسة لنقول محصلة المعادلة أولًا ثم نرى بعد ذلك تركيب حلها، أما المحصلة فهى :

أولًا : بالنسبة للمشاهد:

1- نحن نعرف أن ذا القدم المتورمة هو أديب بن لايوس وأن هذا القاضي هو المجرم

وهذا المخلص هو سبب البلاء.

وهذا الحاكم المطلق هو الملك الوريث.

وهذا الباحث هو موضوع البحث.

وهذا العارف هو الجاهل ....إلخ.

2- ولكننا لا نعرف كيف تعرف القاضي على المجرم ؟

وكيف وجد الباحث في نفسه ما يبحث عنه ؟

وكيف يعرف العالم أنه الجاهل ؟

3- إذن نحن نعرف أن .... ولا نعرف كيف ...

4- إذن معرفتنا هى نصف معرفة أو معرفة ناقصة.

5- وبما أن الجهل معرفة ناقصة.

6- إذن معرفتنا الناقصة جهل.

7- إذن نحن – العارفين – جهلاء (على نحو من الأنحاء)

ثانيًا : بالنسبة للبطل.

1- ذو القدم المتورمة يعرف أنه حكيم رفعته الحكمة إلى العرش، وهو يعرف أنه كان دائمًا المنقذ والمخلص، وهو يعرف أنه تورانوس، حاكم أهلته لذلك كفاءته.

2- ولكن هذه المعرفة أحادية الجانب تتعارض مع معرفتنا له.

3- إذن هى معرفة تأتي من الداخل ولا تؤكدها الحثيثة من الخارج.

4- إذن معرفته نصف معرفة، أو معرفة ناقصة مهما كانت ثقته بها.

5- وبما أن الجهل معرفة ناقصة.

6- إذن معرفته الناقصة جهل.

7– إذن أويديبوس – العارف – جاهل (على نحو من الأنحاء) هذا كله من ناحية، وعلى الناحية الأخرى :

عندما تتكشف الحقائق ويدرك أويديبوس العارف أنه حقيقة جاهل لم يكن يعرف، وبعد أن يستوعب الدرس، ينطق وهو على يقين من جهله فإذا بنطقه نبوءة – قمة المعرفة، (أويديبوس في كولونا) هنا يصبح الجهل قمة المعرفة ..

هذه هى محصلة المعادلة، ولكن كيف يصل إليها سوفوكليس ؟

هنا نتوقف لحظة لنلتقط ملاحظتين على جانب كبير من الأهمية:

أولًا : إن مسرحي "أويديبوس" لأنها تقوم على هذه المعادلة فهى لذلك – كما شاء شاعرها أن تكون – مسرحية أحادية المصير، بمعنى أننا في غيرها من المسرحيات نرى أن النسيج الدرامي موزع بين أقطاب مختلفة – في (ميديا) مثلًا هناك (ياسون) الذي حدد اتجاهه ومستقبله وهو يرى أن عليه أن يدعم ذلك المستقبل بزواجه من جلوكي ابنة كريون وفي هذا الاتجاه إلا الانتقام، وهناك كريون الملك والفلك الذي يدور فيه، وجلوكي والفلك الذي تدور فيه، بمعنى

آخر هناك جمع من الشخوص، لكل فلكه الخاص الذي يدور فيه حول نفسه ولكنهم جميعًا في دورالهم حول أنفسهم يتحركون في دائرة حول محور واحد هو الشخصية الرئيسية، وكأنهم مشدودون إليها كل بخيط خاص ... ، ياسون خيطه أنه زوج لميديا وجلوكي خيطها أنها منافسة لميديا وكريون خيطه هو خوفه من ميديا، وبالتالي فإن هذه الشخصيات جميعًا في دورانها في فلكها وفي حركتها حول المحور تتقاطع خيوط مصائرها وتلتف حول بعضها البعض وتتشابك وتتعقد بما يشكل النسيج الدرامي، ثم تعود كل تلك الخيوط مرة أخرى إلى الاستقامة التي تأتي مع الحل في نهاية المسرحية، تموت جلوكي وتتوقف عن الدوران ويستقيم خيطها، ويموت كريون ويتوقف عن الدوران ويستقيم خيطه، ويتوقف ياسون في مواجهة عجزه، ويستقيم خيطه، وتطير ميديا في فرارها ولا يصبح ثمة محور وينتهي الأمر.

وهكذا الأمر أيضًا بالنسبة لأنتيجونا في مسرحية (أنتيجونا) والفلك الذي يدور فيه كريون، والفلك الذي يدور فيه هيمون إلى آخر الأمر.

ولكن في (أويديبوس) أوديب هو المحور وهو الفلك وهو يدور حول نفسه، وهو في فلكه مشدود إلى نفسه في المحور، وليست هناك مصائر أخرى تتقاطع وتتشابك وتتعارض مع مصيره إنما هو وحده الذي يحوم من بعيد حول نفسه في البؤرة، وعندما يقترب من نفسه خارجًا من فلكه إلى محوره ومصطدمًا به ينتهي الأمر، منذ البداية هناك شعب يبحث عن الخلاص، وأوديب حاكم، ومخلص يبحث معهم عن نفس الغاية، يطارد الهارب المجهول، هذا الهارب المجهول هو وحده الذي يتعارض مصيره مع مصير أوديب، ويظل ذلك الفار الذي لم يرفع عن وجهه النقاب دائرًا حول ثابت هو أوديب، ومشدودًا إليه بخيط المعاداة، الفار يحوم من بعيد والمحور ثابت، وكلما دار ذلك دورة التف الخيط حول المحور لفة، واقترب ذلك المشدود بالخيط خطوة وضاق محيط الفلك مسافة، وهكذا .. ويظل هذا في دورانه وهذا في ثباته والخيط في قصره المستمر والفلك في ضيقه حتى تأتي لحظة في النهاية يلتف الخيط كله حول عنق أوديب ويصطدم المجهول بالمحور فيدور به دورة واحدة أو دورتين في فلك واحد ملاصق للمحور، ومن ثم يصبح الفلك هو المحور والمحور فلك للاثنين للحظة، ثم يتلبسه ويصبح هو هو ويكف عن الدوران وينتهى

الأمر، هذا هو ما أعنيه بأن مسرحية أويديبوس مسرحية أحادية المصير وهذه هى الملاحظة الأولى ولها أهميتها في البناء الدرامي للمسرحية.

ثانيًا : الملاحظة الثانية أن النص في لغته الأصلية – اليونانية القديمة – يكشف عن دور للغة غاية في الأهمية في البناء الدرامي لهذه المسرحية فسوفوكليس قد استخدم الجناس والطباق والاستعارة بكثرة غالبة وأسند إليها دورًا بالغ الأهمية، فهو قد لجأ إلى حيل من مثل : أن يسأل أحدهم : ولكن كيف لنا أن نعرف من هو القاتل ؟ فيرد أوديب مثلًا بكلمة يونانية، المقطع الأول فيها معناه "أنا" كذلك استخدم كلمات تدل على القتل أو الخيانة أو الغدر أو الهلاك تنتهي بنفس المقطع الذي يبدأ أو ينتهي به اسم أويديبوس، ولكن وبرغم خطورة اللغة ودورها في هذه المسرحية – لا حيلة لنا في الاستفاضة في ذلك واللغة اليونانية القديمة ليست في منطقة اهتمام قارئ هذا الكتاب في الغالب وإذن فلنبدأ من جديد مرة أخرى ..

يقول أرسطو : وأهم هذه الأجزاء (أجزاء المأساة) هو تركيب الأفعال، لأن المأساة لاتحاكي الناس بل تحاكي الفعل والحياة، والسعادة والشقاوة هما من نتائج الفعل، وغاية الحياة كيفية عمل، لا

كيفية وجود، والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم، ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم، ولذا فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق، بل يتصفون بهذا الخلق أو ذلك نتيجة أفعالهم ولهذا فإن الأفعال والخرافة هما الغاية في المأساة، والغاية في كل شيء أهم ما فيه.

وفضلًا عن هذا، فلا توجد مأساة بغير فعل، ولكن توجد مآس بغير أخلاق، ويؤكد على قيمة الفعل والخرافة أكثر من مرة فيقول : "ولو برع المرء في تأليف أقوال تكشف عن الأخلاق وتمتاز بفخامة العبارة وجلال الفكرة، لما بلغ المراد من المأساة، إذْ يبلغه حقًا بمأساة أضعف عبارة وفكرة ولكنها ذات خرافة وتركيب أفعال.

وفي "ميديا" نجد أن تعارض المصائر والأخلاق واصطدامها التدريجي ينسج كلمة الخرافة أو الحكاية، وهذا النسيج لا يتم ما لم تكن هناك تلك الأطراف أو الأقطاب المتصارعة – ميديا – ياسون، وكريون، إلخ.

وفي "أنتيجونا" يتم ذلك النسيج من تعارض مصير وأخلاق كل من أنتيجونا وكريون.

أما في أوديبوس فليس ثمة إلّا هو في مواجهة المجهول، أحدهما قطب مائل والثاني وهمي، فكيف يتم ذلك النسيج الذي يشكل الخرافة ؟

ومرة أخرى، في ميديا تنسج الخرافة من ذلك التشابك الذي يؤدي إليه اختلافات الأفعال والأخلاق بما يفضي في النهاية إلى تتويج الخرافة بذروة الحدث، هكذا تبدأ "ميديا" بالرغبة في الانتقام، وتبدأ "أنتيجونا" بالتصميم على دفن أخيها وتنهي بدفنه وتبدأ "أجا ممنون" بتدبير اغتياله وتنتهي باغتياله، وتبدأ إلكترا بالتصميم على الانتقام وتنتهي به ، وهكذا..

هذا التتويج هو ذروة الحدث، وقمة الخرافة، وهو ما يصبح خطيئة البطل أو سقطته التي يستحق عليها الدمار – حسب مبدأ الضرورة والاحتمال، ولا يتأخر ذلك الدمار – العقاب – كثيرًا .. يموت هيبوليتوس، تهلك ميديا وإن هربت، لأنه فرار الهلاك بعد أن فقدت الوطن والزوج والابن، وهكذان وهذا الدمار – وهذا مهم للغاية – يأتي البطل، حسب مبدأ الضرورة والاحتمال من الخارج حتى في الحالات النادرة التي ينتحر فيها البطل إذ ينتحر مجبرًا –

كخوف فيدرا من الفضيحة – وذلك حتى يكون العقاب عبرة كافية.

ولكن في "أويديبوس" ما الخرافة ؟ وأين المصائر التي تنسجها وتدفع إلى ذروة الحدث فيها ؟

إن سقطة البطل تتم قبل بدء المسرحية ثم يستعاد ذكرها – بأثر رجعي – مع التعرف، مع ذلك تبقى الحقيقة، إن سقطة البطل لم تكن ذروة حدث تشكله الخرافة وتفضي إليه ومن ثم يمكن القول إن "أويديبوس" قد خلت من الخرافة على نحو ما، ولم تتضمن الأحداث سقطة البطل لأنها سابقة على المسرحية، وكذلك – بالتالي لا يأتي دمار البطل وفق مبدأ الضرورة والاحتمال ولا يأتيه من الخارج، من قرار تتخذه بشأنه الآلهة، وإنما هو الذي يقرر لنفسه عقابه ويجزيه على نفسه وكأنه – وهذا هام للغاية كما ذكرت – ما زال يواصل تصوره لنفسه أنه إله، كان يدعي الألوهية في تضخيمه لحجم نفسه، وها هو ذا يدعي الألوهية ولكن في معاقبة النفس، وإذن – وقد دخلت المسرحية من الخرافة – بدلالتها التقليدية وخلت من تجسيد فعل الهمارتيا، وخلت أيضًا من الدمار الذي يأتي عقابًا من الخارج – أقول إذن والحال كذلك هل نقول بأن هذه المسرحية قد خرجت

على المواصفات التقليدية الأرسطوطالية ؟ أم أن هناك تصورًا آخر وقياسًا آخر ؟.

والإجابة على هذا ستكون أحد الافتراضين، فإذا افترضنا أن المسرحية قد خرجت على المواصفات التقليدية الأرسطوطالية كان هذا حكمًا نهائيًا عليها ولا يتبقى ما يقال، وفي هذه الحالة علينا أن نبحث عن السر في ثناء أرسطو عليها، وإذا افترضنا أنها لم تخرج على المواصفات التقليدية الأرسطوطالية – وهذا هو الأرجح إذا لم نغفل رأي أرسطو فيها – فعلينا أن نغير الزاوية التي نقف فيها إزاء المسرحية ونعيد النظر إليها من زاوية جديدة أخرى.

ومن الزاوية الجديدة نستطيع أن نرى في المسرحية خرافة، ليست هى حكاية الابن الذي قتل أباه وتزوج أمه، فهذا جزء سابق من تاريخ الشخصية لا يعنينا إلا بقدر ما يلقي من ضوء الماضي على حاضرها، وإنما هى حكاية إنسان تعيس في مواجهة قدره وعجزه في مواجهة المجهول، وفي مواجهة نفسه، ثم انكساره مع بشاعة الاكتشاف، وهذا الاكتشاف هو ذروة الخرافة، وهو قمة الحدث، أو الحدث القمة، وسنرى أنها لم تخل من السقطة أو الهمارتيا، ولكنها ليست الهمارتيا في حق الآلهة والتي تنطوي على دنس سفك دماء

الأقارب، ولكنها تسحب من الدين لتضاف إلى الأخلاق، هى همارتيا انتهاك قانون أخلاقي للقرن الخامس ق.م. يقول لا تفرط فخير الأمور الوسط، وتذكر أنك لست إلهًا، وسنرى أيضًا أن دمار البطل يأتيه من خارجه وفق مبدأ الضرورة والاحتمال، ولكنه لا يأتي مفروضًا من قوى غيبية وإنما هو مفروض من ذلك القانون الأخلاقي.

ترى ما تلك الزاوية الجديدة التي نطل منها والتي تتغير منها رؤيتنا على هذا النحو ؟

هذه مسألة تضاف لحساب المضمون الذي تحمله المسرحية أكثر مما تضاف لحساب الشكل، إن كانت تبرز واضحة من خلال علاقة التلاحم الحميم وبين الشكل والمضمون، وهى المحور الثاني الذي دار حوله الحديث في الجزء التالي من هذا الفصل.

(ب) أويديبوس في إطار عصرها:

المتأمل للتراث اليوناني القديم لا يكاد يبدأ سياحته السريعة مع ذلك التراث حتى تستوقفه بين لحظة وأخرى حيرة تنهض إلى الوجود أمامه من قاع هوة سحيقة تفصل ما بين ثيولوجيا العصر القديم وبساطته – أو أن شئت فقل سذاجته، وبين سمو الفكر كما تتبدى في

النماذج الجمالية التي أبدعها الإغريق في الفن والأدب، وكما يعلن عن نفسه في الفلسفة والتاريخ والعلوم الطبيعية، وثمة أمثلة كثيرة على سطوة الوجدان اللاهوتي العام كإدانة سقراط الذي دعا إلى التوحيد، وإدانة أناكساجوراس بالإلحاد، وإدانة بروتاجوراس لمجرد أنه ضبط يقرأ كتابًا عن الآلهة بصوت مسموع في مترل بوربيبديس فأحرق الكتاب وفر بروتاجوراس ليلقي بنفسه إلى البحر، وفي المقابل هناك أمثلة كثيرة بدءًا من روائع المسرح، وإنجازات الفلاسفة والسفسطائيين العظام، وما حققه الفن الإغريقي والعلوم الطبيعية وغيرها بما يشير إلى موقف الثائر المصلح وإن كان ذلك قد تم من خلال استخدامه للرمز والإيحاء والتحميل لا من خلال القصد المباشر.

ولاشك أن نظرة شمولية إلى القرن الخامس ق.م. تؤكد هذه الحقيقة، ولنر ذلك من خلال "أويديبوس" :

كان العصر الذي شهد رائعة سوفوكليس "أويديبوس" يشهد صحوة فكرية هائلة قامت على أكتاف السفسطائيين العظام، بالرغم من أن كثيرًا من مؤرخينا اليوم يتحدثون، وكأن الجهد الروحي العظيم الذي خلق حضارة القرن الخامس ق.م. كان نوعًا من الثرثرة

العمياء والمغالطات الفكرية، عرف ذلك العصر أرستيديس العادل، وديموديكوس الطبيب العليم، وهيكاتايوس الذي صور كل الأرض وحدد عليها مواقع البلدان والأنهار والمسافات بينها وبروتاجوراس – أوفيثاغورس – الذي اكتشف أسرار الأرقام ووضع قوانين المجتمع المثالي، وأناكساجوراس أول من قال بأن سطح القمر مظلم وأنه يعكس ضوء الشمس ولكنه لا يضيء، وعلل ظاهرة الخسوف والكسوف، والذي قال بأن الشمس ليست إلهًا ولكنها كتلة صخرية أو جزء ملتهب من الأرض، والذي حاول أن يصوغ نظرية الذرة في شكل لعب دورًا خطيرًا في تطور العلم الحديث، وقال بأن المادة لا تفنى ولا تستحدث ولكنها تتركب من عدة عناصر، وأنها تندمج أو تنشطر، وقال أيضًا بأنه ثمة نظام للكون يحكمه العقل أو "النوس" وشرح حقيقة الهواء ونفى فكرة الفراغ أو الخواء، وعرف ذلك العصر أيضًا مجادلات حول التفرقة بين الطبيعة والعرف كما شهد بروتاجوراس الذي كان أستاذًا ضليعًا في اللغة والنحو ومعلمًا للخطابة والذي أطلق صرخة الشجاعة في التشكيك في الآلهة قائلًا : "أما عن الآلهة فلا حيلة لي لمعرفة هل هو حقًا موجودون أم لا ؟، فإن الحجب التي تستر المعرفة كثيرة منها الظلام الذي يتسربل به

الموضوع، وقصر عمر الإنسان .. "، وشهد العصر أيضًا كثيرين غير بروتاجوراس من الذين شككوا بشكل أو رآخر في وجود الآلهة وإن كانوا أسعد منه حظًا لأنهم لم يلقوا مصيره، ولكن بروتاجوراس الشجاع هو الذي وضع قانون العصر : "الإنسان هو مقياس كل شيء" وحقيقة الشيء هى ما يعنيه لكل، العسل حلو عند المعافى، والعسل مر عند مريض الصفراء، ومعرفتنا دائمًا تفيض، وهى نتيجة لضربات إيجابية فوق إدراك سلبي ونتيجة لذلك سيظل هناك دائمًا في كل قضية ال "مع" وال "ضد" ولن تنجو من تجاذب الطرفين قضية من القضايا.

ولعل عظمة هؤلاء الفلاسفة أو السفسطائيين ليست في صحة نتائجهم فحسب، وإنما لا شيء يعدل عظمتهم في الريادة، وفي الجرأة في طرح أفكارهم التي حملت معها النور والحرية لتتلمس طريقها لأول مرة إلى عقل الإنسان غير هيابين من سطوة العقائد والتقاليد القديمة، دائبين في البحث عن الحقيقة، ناشدين خلق الجمال، متطلعين إلى ترقية الحياة الإنسانية.

هذا هو العصر – في إيجاز شديد – الذي شهد روائع التراجيديا اليونانية القديمة، وهؤلاء هم بعض فرسانه الأجلاء،

ومواقفهم الشجاعة من الدين والذين تراوحت مواقفهم بين التصريح والتلميح، ولا شك أن الذين أضرت بهم رغبتهم في رفعة الدين قليلون، وأنهم عارفون أن ليس من قدر البشر أن يقدم إنسان مثل هذه الخدمة الجليلة إلى الناس دون أن ينال حظه من العقاب الأليم، وجزاء له على ما اقترفت يداه من خير، ولقد أفلح هؤلاء الأفراد القليلون في إغراء جماعات من الناس، إلى حين، على أن يقدموا المنطق والمثل العليا على غرائز القطيع الأكبر، وهم عارفون أن لابد أن يرتد عليهم القطيع – إن عاجلًا أو آجلًا – ليدوسهم، ولكن إلى جوار القلة كانت هناك كثرة – ربما أكثر حكمة – استطاعوا أن يقولوا كل ما أرادوا، وأن يفلتوا من غضبة القطيع، أفلا يدعونا هذا إلى قراءة جديدة لروائع التراجيديا القديمة لتلمس الإيحاءات والإيماءات لتتعرف على قيم جديدة فيها ؟ وهل يمكن أن يكون هذا هو حال فرسان العصر الرواد، وأن يكون لعباقرة المسرح حال فريد لهم وحدهم ؟

إننا مع سوفوكليس، صاحب أويديبوس، نراه في أنتيجونا "يردد حكمة العصر – لا تفرط" فخير الأمور الوسط في وضعه المبدأ الأخلاقي فوق قانون السماء وأيضًا فوق قانون المدينة الذي هو

أعظم ما حققه اليوناني، فأنتيجونا التي دافعت أعظم دفاع عن الآلهة، عجزت الآلهة عن حمايتها من الدمار في النهاية، وكان موتها هو العبرة والدرس لمن يكسر بصلفه ذلك المبدأ الأخلاقي، وفي نشيد الإنسان الذي يلقيه الكورس في أنتيجونا نجد مقابلة بين إنجازات الإنسان وبين الآلهة تصل ذروتها حين يقول الكورس إن الإنسان قد شق بطن الأرض التي هى إلهة، غير أن ذكاءه وافتتانه لا يطيعانه دائمًا، فهما إن أعاناه على إدراك الخير فقد يوقعانه في الشر، وإذن فالدمار لا يأتي من التصدي للآلهة وإنما من تجاوز الوسط إلى أحد طرفي الإفراط.

وفي "أويديبوس" لا يسقط البطل لأنه قتل أباه – وليس لهذا الحادث أهميته عند سوفوكليس ولهذا أخرجه من خرافة المسرحية – بل إنه بعد أن قتل أباه جاءه الجزاء الفوري، فقد اعتلى عرش طيبة لأنه هو العادل الذي أوقع بلايوس جزاءًا عادلًا على أنه في محاولة إفلاته من النبوءة ألقى بروح إنسان إلى العراء – ليس هذا جرمًا في حق الآلهة بقدر ما هو جرم في حق الإنسان – الإنسان الذي حددت ماهيته فلسفة العصر بأنه مقياس كل شيء، ومرة أخرى سنرى في أنتيجونا أن ثورتها لم تكن من أجل غضب الآلهة بقدر ما كانت من أجل إهدار قيمة الإنسان حين يلقي لجياع الطير والكلاب.

أقول لم يسقط أويديبوس لأنه قتل أباه، بل نال جائزة – هى عرش طيبة كحاكم لا كملك ورث العرش، لأنه لا فضل ولا تميز للملك الذي يرث عرشًا، ولكنه ناله لتميزه وذكائه كإنسان، ذلك الإنسان الذي قدس قيمتة سوفوكليس في أنتيجونا، " غير أن ذكاء الإنسان وافتتانه بالحكمة لا يطيعان أمله دائمًا، فهما إن أعاناه على إدراك الخير فقد يوقعانه في الشر، ولقد سقط أوديب لأن ذكاءه خانه حين أفرط بتعاليه في تقدير نفسه.

ومنذ السطور الأولى في المسرحية يقول قائد الكورس لأوديب : لم نأت إليك كإله لتخلصنا من البلاء وإنما جئناك على أنك الأول بين الرجال، والكورس هو شعب طيبة، لا يتلمس ذلك العون من الآلهة لأن الضراعة لا تعود بشيء، ولكنه يلتمسه من الإنسان المخلص، ولكن أوديب لا ينتبه إلى ذلك، والطاعون ليس سببه أن آثمًا في حق الآلهة مطلق السراح فما ذنب الشعب في ذلك، وإنما سببه أن ذلك الشعب لم يحكم العقل وترك حكم المدينة لمن يلقي به الحظ أمامه، وها هو قد تغير، لم يعد هو الإنسان الذكي، بل أصبح المغرور المدعى، وكأن الكورس قد أدرك سقوطه، أو أراد أن يحذره في إشارة سوفوكليس الذكية التي صاغها في تلك التورية حتى لا يكشف عن

دعوته الأخلاقية في المسرحية على نحو مباشر، حين يقول له – الكورس – : "لقد أنقذتنا فيما قبل، فكن اليوم معادلًا لذلك الإنسان الذي كبته يومذاك"، فالأول إنسان ذكي والثاني إله مغرور، ولكن أوديب يقول للكورس : "إن ما تصلون من أجله ستنالونه إن استمعتم إلىّ وأطعتم أوامري".

وعندما يعرف أوديب الحقيقة ويأتي بعد التعرف تحوله ويستوعب الدرس نكشف نحن خطأً هائلًا في الدراسات النقدية التي تناولت المسرحية، خاصة دراسة العلامة نوكس التي أشرت إليها، هذا الخطأ كامن في المعادلة التي وضعها على هذا النحو : هناك اثنان أوديب الأول هو الماثل أمامنا أوديب الذكي المخلص بل الأحمق المغرور، وأوديب السابق، ليس المدنس سبب البلاء، بل الإنسان العاقل الذكي الذي حل اللغز وأنقذ المدينة، لأنه عندما ينطبق الأول على الثاني تأتي محصلة معادلة الأستاذ نوكس خاطئة، إذ كيف حين يرتد المنقذ المخلص إلى أصله الآثم المذنب يصير إلهًا ؟ أما المعادلة الصحيحة فهي : إن أوديب المغرور حين يعي الدرس ويرتد إلى مكانه الإنسان : الذكي لا يغتر بذكائه يصبح معادلًا في حكمته للآلهة.

وإذن فإن ما يقوله سوفوكليس هو أن لايوس أخطأ في البداية حين استسلم لهواجس النبوءة، وألحق الأذى بروح إنسانية ولهذا فموته حق جائزة عرش طيبة.

وأوديب حين أفرط تجاوز حدود الإنسان السوي سقط وحين ارتد إلى صوابه أفلح.

والطاعون حين زال عن المدينة لم ترفعه عنها الآلهة وإنما درأه عنها أوديب الإنسان حين نفى من المدينة أوديب المغرور الطاغية، وإذن فالهماريتا ليست في حق الآلهة بل في حق الإنسان.

والدمار لا يأتي من الآلهة بل يلحقه الإنسان المعتدل بأوديب المغرور وعندئذ يصبح أوديب بحق – بحكمته – هو الإله الذي أراده بغروره، والإله هنا هو العقل الحكيم الذي يحكم البصيرة لا البصر.

ومرة أخرى الإنسان هو المحور وهو مقياس كل شيء، والإله وهم لا وجود له لا ينفع ولا يضر، ولكن هل كان بوسع سوفوكليس أن يقول هذا إلا من خلال فمن رفيع، يمد كلمته ويحفظ عليه حياته ؟

يوربيبيدس ومأساة ميديا

قدم يوربيبيديس ميديا عام **431** ق.م. وكانت هى المسرحية الأولى من رباعية تضم معها "فبلوكتيتس" و "ديكتوس" و "النساء وقت الحصاد" وقد نالت يومها الجائزة الثالثة، في حين فاز يوفوربون بن إيسخيلوس بالجائزة الأولى،

ولكن ميديا سرعان ما أخذت مكانتها كنمط من أروع ما حققته عبقرية فنان في التراجيديا اليونانية، فإن دلنا هذا على شيء فإنما يدلنا على أن نتريث ونتأمل أولًا قبل الحكم على المسرحية.

ويسترعى البناء الدرامي لهذه المسرحية الانتباه بشكل واضح، فعند سوفوكليس كان التحام الإرادات والعواطف المتضاربة وما ينطوي عليه هذا الالتحام من صراع، يأتي من مواجهة شخص آخر، أما في هذه المسرحية يتم هذا الالتحام ويشب الصراع على أشده داخل صدر شخص واحد، ولو كان سوفوكليس هو مؤلف هذه المسرحية لصور لنا ياسون بشكل آخر، فجعل الحق في جانبه

وجعل حججه أقوى من حجج ميديا، وجعله أكثر استدرارًا لتعاطفنا معه، ولا تصرفت الحبكة والتعقيدات عنده إلى الموضوع دون الشخصيات، ولكننا مع يوريبيديس نقع على مادة تفيض بالعنصر المأسوي عندما نجد أن الروح الإنسانية قد انشقت على نفسها ووقعت نهبًا لصراع عنيف يدور بينها وبين نفسها، فأخطاء ميديا وحنقها المتأجج وتدبيرها خطة الانتقام لا تتسلط خلال العمل فحسب وإنما هى وحدها المسرحية كلها من أول كلمة حتى آخر كلمة، وهنا يقدم لنا شخصية مأسوية من داخلها ويتركها تقدم نفسها بنفسها في المأساة ولم يقدمها من خارجها بأن يترك الشخصيات الأخرى تحدد ملامحها كألكستس، وهى لهذا السبب تحقق انطلاقة جديدة في تكنيك التراجيديا (خاصة في توظيف الكورس) وترسم البداية لمرحلة خطيرة في فكر يوريبيديس العقلاني، فإن تلميذ السفسطائيين النجيب الذي استوعب كل تقاليد عصره، والذي شحذت ذهنه مجادلات أساتذته العظام وزودته أساليب المنطق والقياس بطاقات فكرية هائلة وبقدرة فائقة على التجديد والابتكار، لم يكن ليرضى بما ورث من تقاليد عصره فتحول إلى ثورة على هذه التقاليد، وإن قارئ ميديا اليوم ليستطيع – في يسر – أن يتخيل ما

أحسه جمهور النظارة إزاء هذه المسرحية، فإن هذا الجمهور قد انتقل تذوقه للمأساة من مسرح أيسخيلوس إلى مسرح سوفوكليس في سهولة – على الرغم من تباين هذا عن ذاك – لم يدرك معها أنه قد انتقل من مرحلة إلى مرحلة أخرى، فلم يصدمه ما استحدثه سوفوكليس من تجديدات على المسرحية، ووضح لنا أرسطو فيما بعد شروطًا ومواصفات لعناصر التراجيديا : للبطل المأسوي والحدث والموضوع والصراع والذروة والتطهير والمدخل والخاتمة وغيرها، ولا شك أن أرسطو قد خلص إلى هذه المواصفات من دراسة لأحكام النقاد الذين عاصروا المأساة في فترة ازدهارها ومن شروح المعلقين على نصوص المسرحيات، وهم قد تأثروا إلى حد بعيد بذوق الجمهور وأحكامه على العروض التي شاهدها، وتتفق مع هذه المواصفات والشروط التي وضعها أرسطو جميعًا في عناصر التراجيديا عند سوفوكليس، أما فن يوربيديس فقد كان يمضي على نحو آخر، فهو الوريث لمن سبقوه وهو الثورة على ما ورث، يستطيع قارئ ميديا الحديث بعد أن يتعرف على ذوق الجمهور تجاه المأساة من خلال أحكام أرسطو ودراسة مسرح سوفوكليس أن يتصور

الإحساس الذي طبعته هذه المسرحية فيما يتعلق بتكنيكها ومضمونها.

هل يمكننا أن نقول إن "ميديا" مأساة تقليدية، بمعنى أنها قد استكملت المواصفات التقليدية التي حددها أرسطو ؟

البطل المأسوي كما يحدده أرسطو، إنسان لا يفترق عنا كثيرًا، لأنه لو لم يكن كذلك لما أحسسنا نحوه بخوف على مصيره أو شفقة من أجله إلا بقدر، وهو ليس قديسًا متساميًا يتحقق انكساره وسقوطه لأبسط المعاصي وهو أيضًا ليس بشيطان خالص نرى في سقوطه نوعًا من الردع، إنما هو وسط بين هذين، يميل إلى جانب الخير أكثر مما يميل إلى جانب الشر، ويفنى بسبب سقطة، "همارتيا" من أي نوع.

فهل كانت ميديا نموذجًا لهذا البطل الأرسطوطالي ؟ منذ البداية تظهر ميديا وكلها عزم على انتقام بشع، لا نرى بداخلها شرًا يقهر الخير أو خيرًا يكابد الشر فيتملكنا الخوف على مصيرها، بل قد ترتاح نفوسنا حين يخطر ببالنا أن نهاية ذلك الشيطان الآثم لن تكون أسعد حظًا من نهاية أي من أبطال المآسي الأخرى ويزكي يوريبيديس

في نفوسنا ذلك الإحساس بالحاجة على إبراز ماضيها المتخم بجرائم القتل والخيانة، قتل الأخ وخيانة الأب والوطن، ثم بإفاضته في وصف موت ضحاياها الجدد بعد ذلك، كريون وجلوكي، وكأنهما – من خلال المبالغة في الوصف ماثلان على المسرح، ثم بصوت طفلين بريئين يذبحان بيد أمهما .. وهذا على الرغم من أن ميديا في حياتها الحقيقية – من خلال ما نعرفه عنها من الأسطورة – ربما لم تكن شيطانًا خالصًا، لأنها بلا شك كانت أما تحب صغيرتها وزوجها محبة ومحبوبًا معًا، يحمل لها أهل كورنثا كل حب، وكان بوسع يوريبيديس أن يصورها امرأة طيبة تتحول إلى وحش مفزع بسبب ما تلاقيه من إهانات، لكن يوريبيديس قد عمد إلى أن يجعل منها ذلك الشيطان الخالص قاطعًا بهذا التطرف أية صلة يمكن أن تكون بين هذه البطلة وبين البطل الأرسطي، فماذا كان مرماه من ذلك ؟

في إلكترا سوفوكليس، أو غيرها من مسرحياته، يدور الصراع ويحتدم داخل الفرد، موقف أورستيس مثلًا في حيرته بين واجب الولاء لأبيه وبين حبه لأمه، الأول يدفعه إلى قتلها والثاني يشده عن ذلك، ولهذا يحتاج البطل دائمًا إلى صوت خارجي ينطق بموقف أحد قطبي الصراع داخل البطل، ويحتاج إلى أن يكون ذلك الصوت قويًا

كقوته هو، فأسمينا مثلًا بصمتها وسلبيتها تمثل صوتًا تعادل به في القوة صوت أنتيجونا الثائرة الهائجة، وخروسوثميس بتراجعها المستمر تمثل صوتًا تعادل به في القوة صوت الكترا بإقدامها وثورتها المستمرين، وما يحدث أمر غريب، عند سوفوكليس الصراع يدور ويحتدم داخل صدر الفرد ولكن قطبيه يمثلان واضحين في أكثر من شخص على المسرح، ولهذا نسمع حجج الكترا فنقتنع بها ونتعاطف معها، وكذلك في "أنتيجونا" تتجه عواطفنا مع أنتيجونا تارة ومع كريون مرة أخرى، ولهذا يلزم أن تكون شخصية كريون قوية كقوة أنتيجونا تمامًا حتى يتحقق ذلك التعادل الذي لا يرجح كفة على كفة، ويظل الصراع مشدودًا بين القطبين – بما يحفظ للتوتر الدرامي في نفس المتلقي حدته وتواتره.

وفي ميديا يوربيدس الأمر غريب، ليس هناك صراع بينها وبين طرف آخر، أي ليس هناك صراع داخلي أو خارجي فكل شيء محسوم ومحدد مع بداية المسرحية وبالتالي فالشخصيات المقابلة لميديا شخصيات ضعيفة عن عمد كياسون الذي لا نرى فيه إلا كل ما هو وضيع وحقير، ومثل كريون الانتهازي النفعي والكورس الذي سحب نفسه من كل شيء، يحدث كل هذا بوعي شديد من

يوربيديس، الصراع فعل خارجي وتجسيده يأتي من الداخل، والتوتر الدرامي لا يأتي من التشاد بين قطبي الصراع وإنما يزداد مع كل خطوة جديدة من مراحل الفعل تقترب به من النهاية المحددة منذ البداية، والفعل في ميديا هو الانتقام، نفزع حين نعرف احتماله من حديث المربية، ثم يزداد فزعنا عندما تعلنه ميديا صراحة، ثم يزداد الفزع عندما تبدأ في تنفيذ وعيدها، حين ترسل بالهداية المميتة، وحين تأتي الأنباء بموت كريون وجلوكي، وحين تهم بقتل تهم بقتل الطفلين .. وهكذا، وفي خروج كبير على مواصفات أرسطو، فإلى أي شيء كان يوربيديس يرمي بهذا ؟

وقال أرسطو أيضًا بأن الكورس يجب أن يشارك في الحدث كما عند يوربيديس، وفي هذه المسرحية تذبح ميديا ولديها في حين لا يتحرك الكورس كل ما تفعله نساء كورنثا (الخمسة عشرة) هو التداول فيما إذا كان ينبغي أن يتدخلن، وأكثر من هذا الموقف غرابة موقف الكورس قبل هذا عقب سماعه قرار ميديا الأخير بأن تقتل الصغيرين وقبل سماع ما حدث لجلوكي والملك مباشرة، إننا لو تذكرنا مدى ما كان يحدثه سوفوكليس في مثل هذه الحالات – نكاد نصدم عندما نجد أن يوربيديس يمضي في دراسته عن مزايا العقم

وعدم الإنجاب وتشغله الكتابة – في نفس وزن الأنابيستوس – عن هذه الفكرة التي طرح ملامحها في حديثه السابق على لسان ميديا ليتمه على لسان الكورس، وكأن هذه الفكرة بلغت من الأهمية قدرًا جعل الجوقة لا تتنبه إلى خطورة القرار الذي اتخذته ميديا بقتل ولديها، ولا يعنيها التعليق على هذا القرار – على أهميته الحاسمة في تطوير الحدث – بقدر ما يشغلها استكمال الحديث عن الأحزان التي يخلفها موت الأبناء.

ويحدد أرسطو الأسباب التي تنتهي بالبطل المأسوي إلى الدمار أو الفاجعة "توفثارتيكون" فيضع في أولها سفك دم أحد الأقارب مع معرفة الجاني أن ضحيته يحمل نفس دمه، فهذه "معصية – ميارون" ومسرحية ميديا زاخرة بالكثير منها، ومع ذلك لا تنتهي المسرحية بفاجعة تدمر هذه البطلة بما يستدر الشفقة من جانبنا عليها.

ولقد شهد الناس في المسرح اليوناني – من قبل ميديا – مشاهد بالغة الرعب تمثلوها من خلال الوصف أو قدمت لهم صراحة على المسرح : أويديبوس يفقأ عينيه، وكلوتيمنسترا يذبحها ابنها، ولكن ارتياعهم لهذه المشاهد الأخيرة كانت تحتويها عاطفة أشمل هى الشفقة من أجل مصير البطل، تلك الشفقة التي تؤدي في النهاية إلى التطهير

"كثارسيس" فأين هنا في ميديا تلك الشفقة المأسوية ؟ .. لا شك أن نهاية ميديا ليست هى موضوع هذه الشفقة، فهى لم يصبها أذى، وإننا لنحزن لموت فتاة بريئة (جلوكي العروس) ولموت أبيها لا لشيء إلا لإحساسنا بأن نوعًا من الظلم قد وقع على ضحيتين من الأبرياء، ولكننا لا نشفق لاعليهما كضحيتين لسقطة (همارتيا) ارتكباها فقادهما تبعاهما إلى هذه النهاية، ولا نشفق عليها لاعوجاج في الشخصية أو لأن قانونًا صارمًا للحياة قادهما إلى هذا الدرب، وكذلك الحال مع الصغيرين البريئين، وإنما دفعنا إلى استثارة هذا الحزن جنون ميديا، ولهذا يظل تفكيرنا في دورته في فلك ميديا حتى خلال هذه المشاهد الوثيقة الصلة بدراما الغير.

هل كان من الضروري إذن أن تتطور الأحداث في المسرحية وفقًا للقانون الدرامي في مبدأ الضرورة والاحتمال "توايكوس" إي أنا نكابون" إلى أن تنتهي برجم ميديا أمام الناس أجمعين ؟ .. لسوف تتحول المأساة حينذاك إلى مليودراما فارغة سخيفة عن قصة جريمة وعقاب وتبقى المسرحية قاصرة عن تطهير النفوس من الخوف والشفقة بالخوف والشفقة.

وحيثما نظرنا في مسرحية ميديا نجد خروجًا بينًا على مواصفات أرسطو وتباينًا جوهريًا مع أسلوب سوفوكليس وكلما ترك يوربيديس عبقريته تعمل في معالجة العنصر المأساوي في المسرحية كلما زادت الشقة بين فنه وفن رفيقه إلى أن نصل إلى مسرحية "الطروادات" حيث لا نجد حادثة واحدة هى النتيجة "الضرورية أو المحتملة" للحادثة السابقة على الإطلاق، والاهتمام بالشخصيات ضئيل والكورس لا يعي شيئًا عن الأحداث الجارية ومع ذلك فهى مأساة رائعة، لابد إذن أن منهج يوريبديس كان معجزًا ولنحاول أن نتفهم أين أسرار الإعجاز فيه هنا في ميديا.

منذ البداية تبدو شخصًا مأساويًا، ولكنها ليست بطلًا مأساويًا أو شخصية مأساوية أرسطوطالية، يحكمها وجدان عارم لا حكم لها عليه حين تحب أو تكره، وهذا هو ما يجعل من طبيعتها مادة درامية وليست السقطة (الهمارتيا) هى السبب في هذه الطبيعة الدرامية، ولا تدع لنا المسرحية لحظة نبحث فيها عن بعض الفضائل الممكنة في شخص ميديا، فمنذ بداية المسرحية نعرف أنها شيطان أثيم، خانت أباها وقتلت أخاه في كولخيس، وقتلت بلياس في أيولكس، وها هى ذي تدربر مقتل العروس والملك وياسون والطفلين في كورنثا، هما

أيضًا ولداها – هذا من سوء الحظ ولكنه لن يرجعها عن عزمها، والصراع الذي يتنازعها مع عاطفة الأمومة لا يوحي بجانب خير يصارع الشر في نفس هذه الأم بقدر ما يبرز طبيعة العمل الذي هى بصدده، هو صراع مسرحي أكثر منه إقناع وتحليل سيكلوجي، وحجتها أنها لن تطيق أن ترى الأعداء يضحكون عليها، ومأساة هذه المرأة أن عواطفها أرجح في القوة من تدابير عقلها (1079)، وقد صورت هذه العواطف على درجة من البأس والقوة جعلت كل ما ينطق به لسانها وكل قراراتها تنبثق عن طبيعتها القوية المتسلطة وهذا يجعل منها شخصية مأساوية بالمفهوم المتعارف عليه لهذا الاصطلاح، لأنها تصل إلى حد الإفراط في كل شيء : شديدة البساطة أيضًا، والأحداث كلها والمواقف مكرسة لإثارة عواطفها وحمل تلك العواطف إلى ذروة الإفراط، وبرغم ذلك لا تتحول المسرحية إلى ميلودراما، لأن ميديا – إلى جانب هذا الإفراط في عواطفها حقيقية، وشخصيتها وانفعالاتها تطبع في نفوسنا ما هو أبلغ من الإثارة التي تخلفها قصة عنيفة، هى مأساوية ولكن على نحو مغاير.

يتمثل العنصر المأساوي عند سوفوكليس في أن قوى الضعف تقهر أسباب القوة، أما العنصر المأساوي في ميديا فيتمثل في إنها

شخصية يجب أن تباد من الوجود توا، فقد قدر عليها أن تظل مصدرًا لعذابها وعذاب الآخرين، ولهذا جعلها يوربيديس لا ترحل إلا تاركة خلفها الدمار – وهذا وحده يجيب على تساؤلنا لماذا تموت جلوكي البريئة ولماذا يموت الملك، ويموت الطفلان، إنها تقاسي ما في ذلك شك، وهذا جانب له أهميته وضرورته في الدراما ولكنه ليس هو العنصر المأساوي وإنما يتمثل هذا العنصر في الدراما ولكنه ليس هو العنصر المأساوي وإنما يتمثل هذا العنصر في أن هذه المرأة تغلب العاطفة عندها العقل وبهذا تتحول أداة للدمار يجب أن تباد، ولقد دمرت حياة جلوكي وكريون والطفلين، وقضت على ياسون وعلى سلامتها وأمنها ولكنها لم تضع نهاية لحياتها، هى باختصار أداة لتدمير المجتمع المحيط بها.

ومن هنا كان على يوربيديس : إما أن يصف موت جلوكي على هذه البشاعة والفظاعة، وإما أن يفسد موضوعه، لأن ما تعانيه ضحايا ميديا جزء من المأساة لا يقل في أهميته وشدة ارتباطه بالعنصر المأساوي عن معاناة ميديا نفسها إن لم يكن أكثر أهمية، وهنا نقطة خلاف جوهرية بين سوفوكليس ويوربيديس، لأن الحدث عند سوفوكليس يصل ذروته المأساوية بدمار البطل – ولهذا يمنع المنطق

وصف هذا الدمار لأن الوصف يؤدي إلى تميع الأثر النفسي للحديث، وقد يفنى – في أثر البطل – عدد آخر من الشخصيات كموت هايمون ويوربديكي في مسرحية أنتيجونا، غير أن موت هذه الشخصيات يؤصل الأثر فحسب ويعمق التطهير في النفوس بعد نهاية البطل، وعلى خلاف ذلك عند يوربيديس لا نصل الذروة ولا يأتي التطهير عندما نعلم أنها والآخرين كانوا ضحايا لقوة غاشمة، وميديا هى أقصى ما يمكن أن تصل إليه هذه القوة الغاشمة، ولا يسألنا يوربيديس أن نتعاطف مع هذه البطلة عندما نتنبأ بمصير ينتظرها مثلما يستجدي منا سوفوكليس أن نتعاطف مع بطله أويديبوس مثلًا وإنما يطلب إلينا أن نفهم أن ياسون وميديا أنماط لها وجودها – إن لم يكن في الواقع ففي الشعر، وأن نحس بالفزع عندما نسمع عن الدمار الذي تحثها عاطفتها إليه، وتدفعها دفعًا، وأن نحس بالعطف على أولئك الذين سيسقطون ضحاياها ونشعر بسيل مأسوي عندما نجد أن هؤلاء الضحايا قد سقطوا بيبب قوة غاشمة ومن ثم نحس بالشفقة والرثاء لميديا المتوحشة عندما ننظر إليها من نفس هذه الزاوية الموضوعية التي رآها من خلالها يوربيديس.

ونستطيع أن نقارن كل هذا بنظرية الهمارتيا عند أرسطو، سنجد أن يوربيديس كان – كأستاذه أناكساجوارس عقلانيًا يعتقد أن العقل "نوس" وليس العقيدة أو الدستور هو الذي يوجه الحياة وكان يرى أنه إلى جانب العقل هناك العواطف غير العاقلة، وهي ضرورية ولكنها كثيرًا ما تطيش فتجلب المصائب والدمار، وعندما تنطلق عاطفة فتخرج عن حدودها يتحتم العقاب، وقد يقع هذا العقاب على المذنب وحده وقد يطوي معه الكثيرين غيره من المحيطين به، وفي إطار هذا الفهم لدراما الإنسان تتقمص الهمارتيا فردًا أو اثنين يصبحان هما – (ميديا وياسون) – الهمارتيا نفسها بسبب جنوح عواطفها إلى الإفراط، وتقع تبعة هذه الهمارتيا أو الخطيئة على الجميع، وقد تصيب المخطئين أنفسهم وقد لا تصيب لأن ميديا إذا كانت قد حملت نصيبها من الآلام فإن ميلاوس وأورستبس في "أندروماخي" قد خرجا سالمين.

والفارق العظيم بين يوربيديس وسوفوكليس هو أن الأخير قد عاد بالفرد إلى مركز الدراما فكشف فيه وحده ما وزعه يوربيديس على الجماعة، فعند سوفوكليس البطل هو المثل للإنسان فيه القوة والضعف، وهو الذي يدفع ثمن ضعفه، ومن هنا يحقق

مسرح سوفوكليس أعظم المزايا التي أشاد بها أرسطو، ولأن يوربيديس قد وزع المأساة على الجماعة دون أن يحصرها في الفرد فقد أصبح في غنى عن هذه المزايا الأرسطوطالية.

وميديا هنا تشبه هيكوبا تمامًا – وإن بدا غريبًا أن نقارن ميديا بإيجابيتها بهيكوبا بسلبيتها واستسلامها – مع ذلك فهما متشابهتان في أن كلاهما كانت ضجة لقوة غاشمة طحنتها، هيكوبا كانت ضحية لقوة خارجية أما ميديا فكانت ضحية أيضًا لقوة غاشمة هى مزاج ميديا نفسها وطبيعتها، هكذا تنشق الروح الإنسانية على نفسها نصفين الأول يدمر الثاني ويفنيه ويدمر معه من يحيطون به، وهنا تكون ميديا هى اللعنة والضجة معًا، هى القاتل والمقتول ...

أوليس ما فعلته ميديا كان نوعًا من الانتحار ؟ لهذا ينبغي أن ننظر إلى ميديا على أنها ضحية مأساوية أكثر منها وسيطًا مأساوية، أو على أنها شخصًا مأساويًا لا شخصية مأسوية.

ولا تسلم نهاية "ميديا" أيضًا من الخروج على مواصفات أرسطو والاختلاف عن النهاية في مسرح سوفوكليس بقول أرسطو عن نهاية المسرحية : (ترجمة د. عبد الرحمن بدوي) "ومن البين كذلك

أن خواتيم الحكايات يجب أن تستنتج من الحكايات نفسها (وتمهد لها أحداث القصة) لا من تدخل إلهي كما هو الشأن في مسرحية ميديا.

وليس هذا الاعتراض مسددًا إلى إله من الآلهة، ففي مسرحية فيلوكتيتيس يظهر هيراكليس لكن ظهوره جاء بعد مقدمات مهدت بها المسرحية لهذا الظهور، أما في ميديا فلم يكن ثمة ما يمهد لظهور عربة مجنحة، فلماذا لجأ يوربيدس إلى هذه الحلية ؟

قد يقال إن ميديا سيدة أجنبية ولها من فنون السحر ما تجهله نساء كورنثا المحيطات بها، وظهور العربة أمر طبيعي بالنسبة لهذه المرأة، غير أننا إذا دققنا النظر في المشهد الأخير سنجد أن ظهور العربة ملائم جدًا من وجهة نظر دراما الإنسان كما فهمها يوربيديس فلقد أقدمت ميديا على جرائم ارتاعت لها أفئدة نساء أفئدة نساء كورنثا، وبعد أن قلن "لسوف يتوج الشرف جبين المرأة" عندما رأين المرأة – تمثلها ميديا – قد هبت لتدفع عن نفسها الأذى وترد الإساءة بمثلها، يتوجهن الآن بهذا الدعاء (1251) " اشهدي أيتها الأرض وأنت يا إشعاع الشمس هليوس الوهاج، انظرا إلى هذه المرأة المدمرة .. وأنت أيها أيها النور، يا سليل الآلهة، شد وثاقها، اطرد من البيت سفاكة الدماء .. روح الشر التي أيقظتها آلهة الانتقام .."

وعندما يدخل ياسون ويعلم بما حدث لابنيه يصيح في وجه ميديا (1327) كيف ستواجهين الشمس وتنظرين إلى الأرض بعد أن ارتكبت حماقتك وجرؤت على أفظع الآثام .. ولقد دنست جرائمها الأرض والشمس فماذا فعلًا بهذه المخطئة .. ؟ لا نعرف ما فعلته الأرض بها ولكن إله الشمس أمد هذه المجرمة القاتلة بعربة تهرب عليها، فماذا يعني هذا ؟

هل يتنافى ذلك مع المنطق ؟ في هيبوليتوس نرى أنه على الرغم من أن العقل يجب أن يكون دائمًا هو رائدنا فإن الإلهة أفروديتا وأرتيميس قد خرجتا عن حدود كل عقل، وياسون والكورس في "ميديا" يعتقدون أن الآلهة يجب أن تكون أحكم من البشر ولكن الآلهة قد خيبت عقديدتهم وأثبتت أنها عاجزة عن إيقاف عمل الإنسان، لابد إذن أن هناك عقلًا قويًا "نوس" يحكم الوجود – كما يقول أنا كساجوراس وإلى جانب هذا العقل هناك قوى أخرى نعيدها عبثًا، وظهور العربة في النهاية ليست إلا لمحة مخيفة للدلالة على قوة لا تفهمها وليس هذه العربة من ناحية أخرى هذا العقل هناك قوى أخرى نعيدها عبثًا، وظهور العربة في النهاية ليست إلا لمحة مخيفة للدلالة على قوة لا تفهمها وليس لنا عليها من سلطان، ولكننا

نشارك فيها فحسب، وليست هذه العربة من ناحية أخرى إلا رسمًا لعلامة استفهام كبرى : لماذا تساعد الآلهة المخطئين وسفاكي الدماء : وهذا التساؤل ولاشك ينطوي على تشكيك وعداء شديدين ليثولوجيا العصر ما كان يوربيديس لينجو من تبعته لولا أنه ببراعة قد فصل أفكاره ظاهريًا عن الدين وألصقها بدراما الإنسانية.

نهاية ميديا إذن ليست تتويجًا لتطور منطقي للحدث يمضي داخل إطار مبدأ الضرورة والاحتمال وإنما يقدمها يوربيديس – عن عمد على أنها هى محصلة أفكاره عندما تتكشف لنا ميديا على أنها تجسيد أو تشخيص لقوة من تلك القوى المتسلطة على الطبيعة البشرية، أو بمعنى آخر كانت ميديا رمزًا لفكرة مأساوية – ودعك مما يجري على المسرح – في ذهن يوربيديس، فمع هذا العقلاني لا ينبغي أن ننظر إلى المسرحية التي يجري تمثيلها على المسرح على أنها هى المأساة الحقيقية وإنما هى القناع الذي تطل به علينا الفكرة المأساوية، وينبغي أن نفتش خلف كل ممثل عن ظل، والمأساة الحقيقية تجري بين هذه الظلال، أما الأشخاص والدراما الممثلة أمام النظارة فستار يخفي يوربيديس أفكاره وراءه لما فيها من خطورة تتهدد حياته، وعندما نتأمل المسرحية التي هى داخل المسرحية، وفي نطاق فهم ميديا على

أنها تجسيد أو تشخيص لقوة من تلك القوى المتسلطة على الطبيعة البشرية وقعت هى نفسها ضحية لها، أي ميديا ضحية ميديا، نستطيع أن نشعر بالتطهير الذي طالما فتشنا عنه، نشعر به في وصف الرسول لموت جلوكي الضحية البريئة لهذه القوة الغاشمة تمامًا كما نشعر به في موت الولدين وفي ضياع ميديا نفسها.

لقد مكان الكاتب القديم يعيش ظروفًا متناقضة كان الأثيني في القرن الخامس ق.م – العصر الذهبي اليوناني ينعم بالحرية ويشقى بالقهر في آن واحد، له الحرية كل الحرية في أن يقول كل ما شاء لكن هناك سيفًا مسلطًا فوق رقبته في انتظار خطأ يسير يمس حساسية اليوناني تجاه ثيولوجيا عصره، وقد ألقى ذلك في طريقه بمشكلة صعبة، إذ كيف ينتفع بما ينعم به من حرية في التسامي بإبداعه وفكره ويحفظ لنفسه حياته في نفس الوقت.

وقد يرى القارئ الحديث تناقضًا بين سذاجة الوضع الديني اليوناني وسمو الفكر، وبعض الدارسين قد حاولوا أن يحلوا المشكلة بأن يرددوا أن أيسخيلوس مثلًا كان تقيًا ورعًا ويدللوا على ذلك باختيار ما يخدم فكرهم متغاضين عن أي إشارة قد تشير إلى موقف معاد من ثيولوجيا العصر، وغاب عنهم أن موقف المفكر القديم سواء

أكان كاتبًا مسرحيًا أو شاعرًا أو فنانًا، كان هو موقف العداء والرفض لفكرة العصر عن الآلهة وإنما كان يغلب ذلك الموقف بالرموز ليحفظ لنفسه حياته، وليس هذا التساؤل الذي تطرحه نهاية ميديا : لماذا تساعد الآلهة سفاكي الدماء : ؟ إلّا إشارة لذلك الموقف، وفي ضوء هذا الفهم يمكننا أن نحل ذلك التناقض المزعوم، فقط علينا أن نحاول قراءة جديدة في ضوء هذه الفكرة وسنصل إلى نتائج مبهورة ودعك من الاستسلام لذوق الجمهور القديم الذي أعطى "ميديا" الجائزة الأخيرة لأن هذا النوع من الموضوعات لم يكن ليرضي جمهور المشاهدين ولكن أكثر ما كان يكدر صفو الرجل العادي من رواد المسرح في عمل جديد تتفتق عبقرية الشاعر، ليس هو الموضوع وإنما المعالجة، ولقد تبين أن معالجة يوربيديس لهذا الموضوع كانت تمزق صفاء المشاهد وتلهب سخصه من ناحيتين.

أولًا: لأنها مفعمة بالألغاز مغرقة في الغموض، فهو لم يوزع شخصياته بين قسمين : أخيار وأشرار وإنما ترك الجانبين كل يعرض حجته ويتصدى للدفاع عنها باحثًا (يوربيديس) عن نشرته في أن يترك المشاهد وقد اختفى وجهه خلف علامات التعجب والاستفهام، وأبعد من ذلك من ناحية أخرى حاول يوربيديس أن يتعمق في

دراسته عن قرب وبإخلاص شديد لمتاهات الفكر ومساريه وهو أمر كان المشاهد العادي يود لو باعد بين نفسه وبين التفكير فيه على الإطلاق، فعندما كان على ياسون أن يدافع عن قضية خاسرة لم يكن أحد السادة ليهتم بما يقول ولكن يوربيديس قد أصر على مواصلة الحديث وهو يمني نفسه بمتعة بالغة في تقصي شعاب الفكر وفي استنفار ما يثير الرجال حقًا في موقف ياسون، وعندما تتكشف ميديا امرأة شريرة حمقاء فإن الإنسان العادي لا يرى إلَّا أن هذه المرأة يجب أن تباد لا أن يستمع إليها، ولكن يوربيدس كان تواقًا إلى تعقب إحساسها بالظلم البالغ التعقيد إلى منابعه وكان مصرًا أشد الإصرار على أن يفهم وأن يشرح أكثر من أن يدين أو يتهم، وللرجل البسيط بعد ذلك العذر إن قال إن يوربيديس كان محبًا ونصيرًا لأمثال هؤلاء الأوغاد وهؤلاء الشريرات الآثمات.

الفهرس